Da pré-história ao fim do período colonial

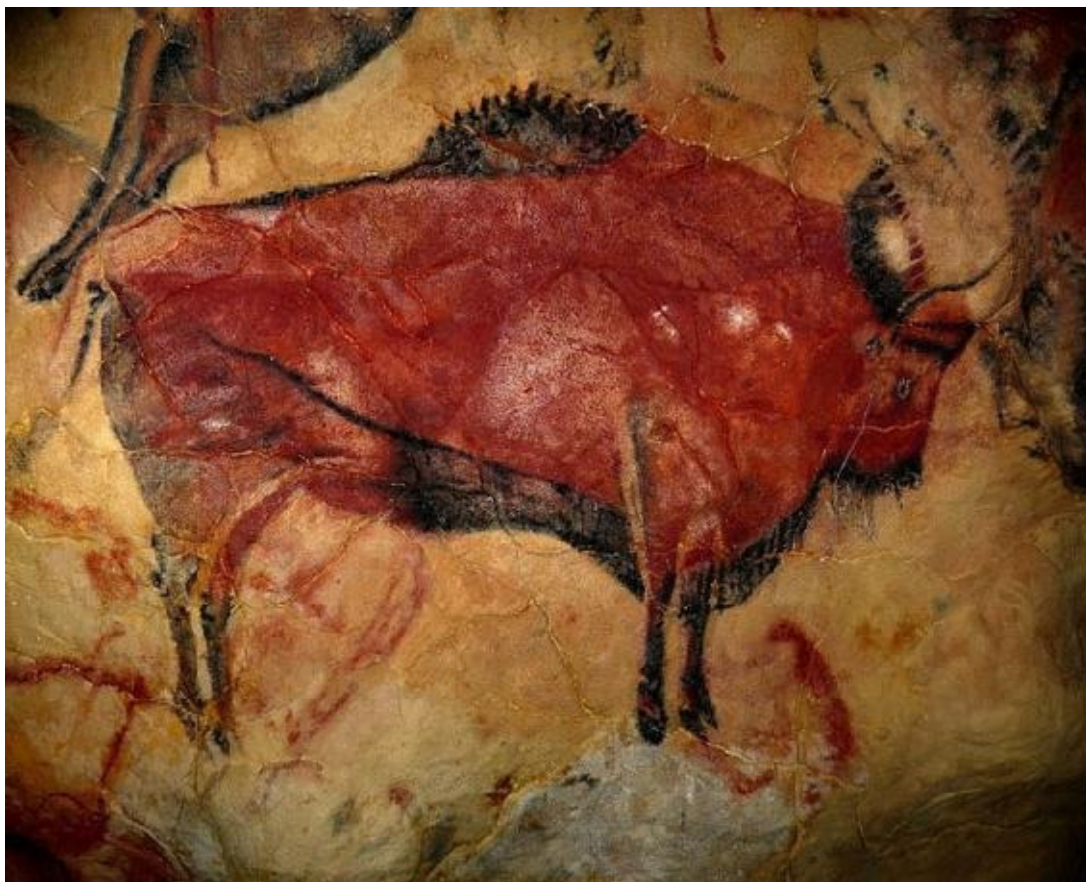
História da arte no Brasil

História da arte no Brasil

Da pré-história ao fim do período colonial

Sumário

Pré-história da arte no Brasil

Raul Mendes Silva

Bisonte, pintura, grutas de Altamira, Espanha

Introdução

Muitos museus e sítios arqueológicos mundo afora exibem coleções admiráveis de artes pré-históricas. Em diversos lugares, como Altamira (Espanha) e Lascaux (França) nossos antepassados pré-históricos dominavam as técnicas do desenho e pintura com maestria surpreendente. Em termos estéticos, a produção dos primitivos habitantes do Brasil serve para dar testemunho das sociedades que aqui viveram, de seu modo de vida e seus mitos. Podem, entretanto, citar-se exceções de alta qualidade, como a cerâmica marajoara e a arte rupestre das cavernas do Piauí.

Cena de caça, pintura, grutas de Lascaux, França

Comparar, julgar e avaliar níveis de arte em civilizações diversas traz embutido um preconceito: a medida, o parâmetro, pertencem a quem? O impulso humano que resulta na criação artística não é inferior ou superior em uma ou outra cultura, ele é apenas diferente. A ideia de que a História (e a História da Arte, por consequência) é um desenvolvimento em direção a uma “perfeição”, é um equívoco desmentido pela realidade.

Nem na História, nem na História da Arte especificamente, existe uma evolução obrigatória a caminho de um alvo, de um objetivo, uma sucessão de estágios contínuos; nem as diversas manifestações artísticas coletivas estão referenciadas entre si, permitindo que as possamos comparar, como se nos fosse lícito lhes atribuir notas em uma escala. Mas cada uma delas tem seu valor cultural.

Entretanto, quando avaliamos, por exemplo, um grupo de cerâmicas pré-colombianas, levamos para esse exame a nossa própria formação cultural. Essa interação determina qual a peça cerâmica da nossa preferência, quer dizer, nossa avaliação está fortemente condicionada pela informação de que dispomos, mas é inquestionável que certas formas de arte parecem guardar sua beleza, independentemente de época e lugar. Se nos detivermos nesta discussão, cairemos em outro impasse intelectual que dura há vinte e cinco séculos, desde Platão, o que nos levaria a discutir os fundamentos da Estética.

Para simplificar o nosso raciocínio, imaginemos um antigo habitante do baixo Amazonas: que emoção teria sentido ao deparar-se com uma cerâmica ornamentada? Como ele classificaria, em uma escala de um a dez, um grupo de peças da sua cultura? Daria a mesma, avaliação que você? Certamente não, porque estaria envolvido e influenciado pela sua própria vivência cultural, situada em um tempo e um espaço determinados.

Não podemos encarar como menos importantes as artes dos povos primitivos índios, elas são a manifestação natural e integral de suas culturas. Infelizmente, a memória de muitos testemunhos artísticos se perdeu para sempre, como a dança, a música e certamente muitos adereços confeccionados com materiais perecíveis (madeira, penas de aves, decorações corporais, etc), que se perderam pela ação inclemente do tempo.

Os diversos relatos dos europeus do século 16 dão testemunho do seu espanto perante os povos que iam encontrando. Em alguns casos, como os Incas, os Aztecas e os Mayas, eram civilizações extremamente complexas e hierarquizadas, com eficientes logísticas na sua organização social.

Mas o conquistador, como sempre acontece, é arrogante, militarista, simplista e preconceituoso. Naquela época, os europeus encontraram povos com culturas extremamente diversificadas, mas na sua visão tratava-se simplesmente de silvícolas, que possuíam culturas que se tornava necessário destruir e substituir. Da mesma maneira se comportaram os traficantes de povos africanos, ao separar cruelmente membros da mesma família ou da mesma etnia, para enfraquecer o moral e a resistência dos grupos que chegavam ao Brasil como escravos.

Qualquer povo produz arte em suas atividades cotidianas. A forma como se relaciona com a natureza e a sua maneira de estar no mundo são formas de arte. O ceramista arcaico de Santarém que decorou um vaso para guardar alimentos

ou realizou uma urna funerária, poderá ter seguido algum ritual, provavelmente religioso, mas a maneira como os decorou, os traços, as cores, os materiais que escolheu, foram suas opções pessoais e sociais, manifestações da sua arte.

+++

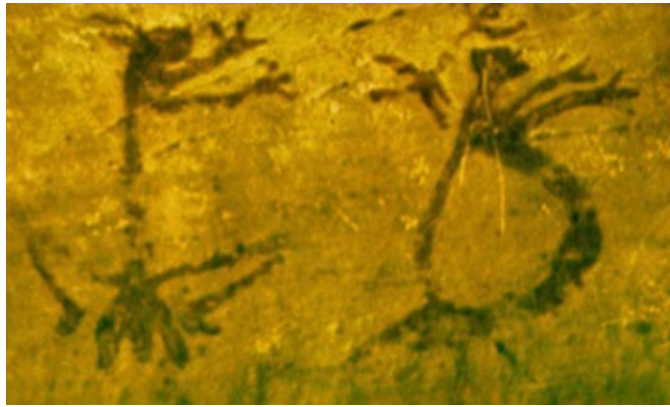
O imperador Dom Pedro II

O Brasil tem uma dívida imensa com os pioneiros que se dedicaram ao estudo das civilizações arqueológicas, enfrentando dificuldades de toda a ordem. Felizmente, hoje a situação está mudando e acadêmicos em todo o país e no exterior empenham-se em sistematizar e catalogar os dados que vão sendo recolhidos no imenso território nacional.

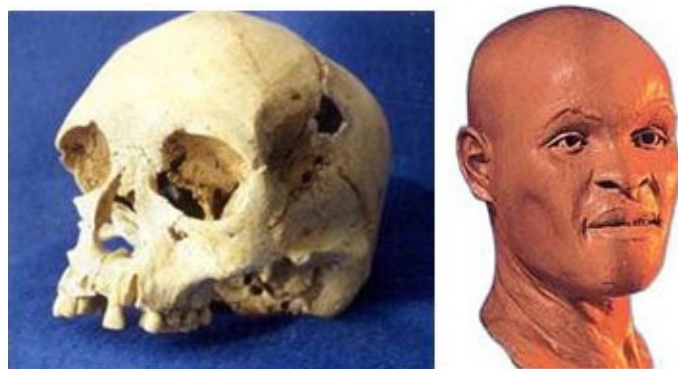
O Imperador D. Pedro II e sua mulher, a Imperatriz Teresa Cristina, eram extremamente cultos e interessavam-se pela arqueologia e a antropologia. Graças a seus esforços, o Museu Nacional (Quinta da Boavista, Rio de Janeiro) recebeu acervos arqueológicos africanos e europeus, o mesmo acontecendo no início da República com o Museu Paulista. No final do século 19, Emilio Goeldi explorava a Amazônia, revelando a excelência da cerâmica marajó. De então até

hoje inúmeras personalidades se dedicaram a desvendar nossos segredos pré-históricos. A partir da década de 1950 começou a formação profissional de arqueólogos brasileiros, o que resultou em um salto qualitativo e quantitativo das nossas pesquisas.

***Animais**, pedra, Museu Emilio Goeldi, Belém, PA. A forma estilizada sugere um animal brincando com seu filhote e lembra as formas do Art Déco.*

No Museu Emílio Goeldi de Belém, no Museu Nacional da Quinta da Boavista (Ufrj, Rio) e no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP podem ver-se estatuetas representando figuras humanas com muita imaginação, bem semelhantes à de outras regiões do continente. E vasos para bebidas, provavelmente destinados a rituais. Deve sublinhar-se também o interesse do material do Museu Arqueológico do Sambaqui, em Joinville. Entretanto, as peças arqueológicas do Brasil estão espalhadas por muitos museus e centros de estudos do norte ao sul como, por exemplo, no Piauí (Teresina, Universidade Federal, Centro de pesquisas dirigido pela professora Niède Guidon), Goiás (Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da PUC) e no Rio Grande do Sul (Instituto Anchetiano de Pesquisas da UNISINOS, São Leopoldo).

Pintura rupestre mostrando duas pessoas em movimento, encontrada na Gruta do Balé, Lagoa Santa, MG.

Quais foram os povos que primeiro habitaram o território brasileiro? Como se organizaram, se alimentaram, como eram os seus hábitos e suas manifestações culturais?

Durante muitas décadas os cientistas utilizaram, como ponto de partida para as suas formulações teóricas, a tese tradicional de que em épocas remotas povos orientais, talvez provenientes da Mongólia, teriam atravessado o extremo norte do planeta, cruzando o estreito de Bering, chegando assim ao continente americano. Isto explicaria a semelhança, por exemplo, de rostos e tipo físico entre os índios e as gentes da Sibéria, da Mongólia e os esquimós. O índio, inclusive o brasileiro, teria uma origem asiática. Entretanto, uma nova tese surgiu entre os cientistas, precisamente a respeito da presença de habitantes pré-históricos em solo brasileiro.

Luzia, o fóssil descoberto em Lagoa Santa, MG e a reconstituição com auxílio de computador

Em Lagoa Santa, MG, foram encontradas ossadas humanas que levantaram dúvidas sobre dois pressupostos dos estudos acadêmicos até essa data. Os fósseis foram cientificamente datados como mais antigos do que se pensava a respeito da ocupação humana do solo do continente americano; além disso, o biólogo Walter Alves Neves (USP) sustentou que os povos indígenas a quem pertenciam essas ossadas não tinham origem mongoloide, como estava estabelecido, mas sim traços negroides.

Em 1975, uma missão franco-brasileira de arqueólogos, comandada por Annette Emperaire, encontrou na gruta da Lapa Vermelha IV, zona arqueológica da Lagoa Santa, MG, um crânio de mulher com idade entre vinte e vinte e cinco anos e aproximadamente um metro e meio de estatura. Walter Neves atribuiu-lhe o nome de Luzia, aludindo a um fóssil feminino encontrado na Etiópia em 1974, a que chamaram Lucy.

Embora seja o crânio mais antigo já encontrado em todo o continente americano, está tão bem conservado que foi possível reconstituir sua provável face. Luzia pertenceu ao grupo do Homem de Lagoa Santa, que habitou a região há cerca de 11.500 anos, sendo a ossada humana mais antiga que até agora se achou nas Américas.

Uma equipe de pesquisadores brasileiros procedeu a uma tomografia computadorizada da cabeça. A seguir, antropologistas-anatomistas ingleses, com auxílio de computador, prepararam uma réplica e desta partiram para uma reconstituição da face (embora, logicamente, não possa assegurar-se

definitivamente que esta reconstituição seja absolutamente exata). O resultado final parece indicar sem dúvidas de que se tratava de uma pessoa negra. A datação científica desse achado é de cerca de quinze mil anos atrás, ao que tudo indica bem antes da chegada dos ascendentes dos ancestrais índios ao território do Brasil. O assunto, ainda polêmico, inverteria as teses correntes sobre a origem dos mais antigos habitantes do Brasil.

Durante séculos, as ideias sobre datações baseavam-se em analogias estilísticas, suposições acadêmicas e conhecimentos históricos, até que surgiram procedimentos científicos, como a análise do carbono 14 e, mais recentemente, os testes de luminiscência. Como se trata de estudos técnicos em pleno desenvolvimento e progresso, certamente em breve teremos ainda mais respostas exatas para este tipo de pesquisas.

Os Sambaquis

Ave estilizada, pedra, proveniente do Sambaqui de Matinhos, Museu de Artes e Tradições Populares, Paranaguá, Paraná

Os antigos habitantes do litoral, logicamente coletavam do mar, em grande parte, seus alimentos, complementando sua dieta com a horticultura. Os vestígios de seu modo de vida podem ser pesquisados estudando os restos encontrados em sítios arqueológicos, localizados principalmente entre o litoral do Rio de Janeiro e o Uruguai. O estudo dos inícios e formações destes sítios deu origem a uma imensa variedade de hipóteses e teorias.

Este tipo de resquícios das atividades pré-históricas são comuns nas regiões marítimas de muitos países e recebem denominações conforme os locais, por exemplo: os dinamarqueses os chamam de kjökkenmödding, os portugueses de concheiros, os ingleses de shell midden e os japoneses de kaizuka.
Estes sítios, que no Brasil são designados como sambaquis, têm tamanhos e importâncias diversas, chegando a medir uns dez metros laterais. São grandes depósitos de conchas de moluscos, utensílios e adornos, pedaços de rochas e locais de sepultamentos. Estas civilizações existiram desde vinte e cinco séculos atrás, prolongando-se mais ou menos até o ano mil da nossa era.

Cerâmicas pré-históricas no Brasil

“A cerâmica, por excelência, é o estilo puro. Por esta simples manifestação é possível apreciar a sensibilidade de um povo.” (Herbert Read)

A arte da cerâmica, comum a muitas civilizações antigas do planeta, teve no continente sul-americano uma pujança notável. No caso brasileiro, quando os conquistadores chegaram, ao longo de toda a costa, nas aldeias indígenas os tupiguarani usavam os artefatos cerâmicos utilitariamente e em rituais. Eram sociedades que haviam adotado a agricultura rudimentar e que seguiam hábitos relativamente sedentários – não seria razoável imaginar que agrupamentos nômades, movimentando-se continuamente, pudessem fazer-se acompanhar em suas deslocações de peças volumosas e pesadas.

Tradicionalmente, atribuíam-se aos mais antigos objetos cerâmicos encontrados no Brasil cerca de quatro mil anos de idade, mas estudos científicos recentes quase dobram essa estimativa.

Cerâmica Tupiguarani

Cerâmica tupiguarani, urna funerária

No século 16, quando os europeus aportaram no Brasil, encontraram dois povos, um que falava tupi e outro guarani. Estes viviam ao longo do litoral, numa extensa faixa que ia do Nordeste brasileiro até o Uruguai. Tanto os idiomas como as culturas desses grupos eram semelhantes. Os contatos com os visitantes foram desastrosos sob os pontos de vista sanitário e demográfico, de tal maneira que, um século depois dos contatos, a presença dos tupis e guaranis se tornara escassa em toda a beira-mar.

Estudos contemporâneos revelam que estes povos provinham da Amazônia e se haviam instalado na costa entre os séculos 11 e 13 da nossa era. Praticavam a antropofagia, o que horrorizava os colonizadores. Os vestígios arqueológicos, no caso das cerâmicas, indicam que foram produzidas, grosso modo, entre o ano 500 e 1500. Segundo os cronistas europeus da época, a decoração dos artefatos de barro era executada por mulheres.

Desde o século 19 alguns pesquisadores tinham identificado pedaços de potes e vasilhas tupiguaranis no litoral do Rio de Janeiro, porém, na época, o interesse dos arqueólogos se dirigia precipuamente para as cerâmicas da Ilha Marajó. Entretanto, recentemente, iniciativas acadêmicas de brasileiros e norte-americanos, aprofundaram os conhecimentos sobre a civilização tupiguarani, encontrando-se em diversos sítios arqueológicos cerâmicas enfeitadas com riscos pretos, marrons ou vermelhos, aplicados com pincel (ou outro material adequado para a finalidade) sobre fundo branco. As linhas são, geralmente, pontilhadas, tendo os artefatos o fundo arredondado. A ornamentação segue regras

geométricas rudimentares que, todavia, denunciam alguma constância decorativa em cada grupo.

Esses índios habitavam cabanas, em cujo interior havia fornos e fogueiras. Sepultavam seus mortos na terra ou os guardavam em urnas, mantendo os cemitérios em locais separados dos espaços de convívio.

Arte Marajoara

Detalhe da decoração geométrica da cerâmica marajoara em urna funerária. Ilha de Marajó, Museu Nacional (UFRJ), Rio de Janeiro

Na região do Lago Arari, na Ilha de Marajó (PA) perto dos atuais municípios de Cachoeira e de Santa Cruz do Arari, floresceu outrora uma cultura que soube desenvolver a arte da cerâmica em padrões estéticos elevados. Situa-se entre as mais antigas cerâmicas do Brasil e de todo o continente americano. As manifestações mais remotas, entre os séculos 7 e 10 antes da nossa era, mostram vestígios dos povos ananatubas, que produziram cerâmicas decoradas com sulcos. Pouco se sabe deles, além de que conviviam em grupos e se alojavam em malocas de madeira e palha, cada uma com lugar para uma centena de pessoas.

A escolha dos locais para se instalarem visava principalmente proximidade da água, que lhes proporcionava a sobrevivência e a facilidade nos banhos, hábito ancestral que os índios brasileiros cultivam até hoje. As condições insalubres, as doenças e os animais selvagens limitavam a menos de 30 anos a expectativa de vida destes silvícolas.

Vaso da Cultura Santarém, Museu Emilio Goeldi, Belém, PA

Até hoje perduram as dúvidas sobre a origem dos grupos destas áreas: seriam descendentes dos habitantes autóctones, ou teriam se formado a partir de migrações de outros povos mais desenvolvidos, oriundos do sopé da cadeia dos Andes, onde se localizavam civilizações mais adiantadas e prósperas?

Os ananatubas foram progressivamente substituídos pelos mangueiras e pelos formigas, fenômeno que remonta a um período entre os séculos 9 e 12 da nossa era. As cerâmicas decoradas, inclusive urnas funerárias, que se encontraram na região, pertencem ao grupo aruã, do qual restam hoje poucos descendentes. Os aruãs habitavam ilhotas formadas no Rio Amazonas e apresentavam um desenvolvimento tribal consistente. Os séculos decorreram e as tribos primitivas foram se sedentarizando, dando origem a grupos de maior população e organizados em torno de uma autoridade, num estágio denominado como dos grandes cacicados. Nos meados do século 14 terminaram as atividades dos artistas marajoaras e, quando chegaram os europeus, os povoados da região eram aruás.

Figuras: zoomórfica e antropomórfica, cultura Santarém, Museu Emílio Goeldi, Belém (PA).

Para evitar a ação das águas formaram aterros, onde viviam e onde locaram seus cemitérios. Sua alimentação provinha da caça, da pesca e de produtos vegetais, em especial frutos. O fogo, cuidadosamente mantido, os prevenia da ameaça de animais. A partir de certo estágio social, serviam-se dele também para cozinhar. Quando assumiram a condição sedentária puderam dedicar-se à agricultura rudimentar e fabricar peças cerâmicas de maior porte, onde conservavam os alimentos. As urnas funerárias, muitas ricamente decoradas, destinavam-se a guardar os cadáveres. Em algumas cerâmicas deste tipo é possível identificar traços que revelam se sua destinação era para homens ou para mulheres. Durante longos séculos, os habitantes pré-históricos sepultavam seus mortos em local próximo onde faziam o fogo, talvez com a esperança que o calor lhes devolvesse a vida, mas este procedimento foi abandonado com o decorrer dos tempos.

Recipiente decorado. Ilha de Marajó, foz do Amazonas. Museu Emilio Goeldi, Belém, PA. Os motivos geométricos nos remetem para o abstracionismo do século 20.

Aproximadamente entre os anos 400 e 1350 da nossa era, os marajoaras fabricaram cerâmicas decoradas com desenhos e cores (preto, vermelho, branco). O certo é que, no caso marajoara, tanto a qualidade como a qualidade de sua produção de cerâmica só pode explicar-se se houvesse artesãos especializados. A imaginação e gosto pela decoração os levaram a produzir grande variedade de objetos ornamentados, tanto utilitários como, provavelmente, para uso ritual. Encontraram-se pequenas figuras antropomórficas e zoomórficas, urnas funerárias, enfeites para as orelhas e para os lábios, tapa-sexos, colares e carimbos (para adornar os corpos com imagens pintadas) e outros, artefatos em que empregaram pigmentos minerais e vegetais. Muitos desses objetos revelam padrões decorativos geométricos e estilizações, com motivos repetidos e, por vezes, traçados que parecem labirintos.

Vaso marajoara para acondicionar alimentos, Museu Nacional (UFRJ), Rio de Janeiro. Esta arte existiu entre o ano 400 e 1350, na Ilha de Marajó, na foz do Rio Amazonas. A decoração sugere um labirinto.

+++

Para sorte dos arqueólogos e historiadores, foi possível conservar no Brasil boa parte dessa produção artística no Museu Nacional do Rio de Janeiro; no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo - MAE/USP, de São Paulo; e no Museu Emílio Goeldi, de Belém. Algumas instituições estrangeiras, como a Universidade de Coimbra, em Portugal; e o American Museum of Natural History, de Nova York, igualmente possuem artefatos dessa origem.

O gosto marajoara não passou despercebido aos artistas do início do século 20, quando foi recriado nas peças do Art-déco (década de 1920) produzidas principalmente na França; e no chamado "estilo marajoara", com seus reflexos na arquitetura brasileira, em forma de revivalismo. A tradição continua em Belém, PA, sendo cultivada por artesãos. Peças marajoaras, réplicas ou recriações, podem ser adquiridas em lojas da região.

+++

Junto com a cerâmica de Marajó e de Santarém poderíamos citar a - também amazônica - Cunani, que apresenta vasos de formas originais, com desenhos pintados a vermelho sobre fundo branco, da qual existe uma coleção no Museu Goeldi de Belém, PA.

Peças utilitárias ou rituais

Entre os povos primitivos do Brasil existiam artistas que se dedicavam à produção de peças destinadas a rituais ou uso cotidiano. Quando utilizaram materiais como pedras duras, elas resistiram ao tempo; quando recorreram aos ossos de animais, certamente a maioria das obras pereceu. Não dispomos de registros de trabalhos feitos em madeira ou outros suportes orgânicos que, simplesmente, devem ter sumido ao longo dos séculos.

Tapa-sexos

Tapa-sexo. Os tapa-sexo (do tamanho da peça inferior dos nossos mini-biquínis) são finamente decorados. Este exemplar faz parte de uma coleção marajoara de tapa-sexos existente no Museu Nacional (UFRJ), do Rio de Janeiro

Os tapa-sexos (do tamanho da peça inferior dos mini-biquinis atuais) têm um formato triangular e abaulado, sendo decorados com extremo cuidado. A forma triangular, entre muitas tribos representa o símbolo da sexualidade feminina, embora meninos também usassem esse adorno. Alguns autores acham que os tapa-sexos eram usados com bastante frequência, outros consideram que seriam por demais incômodos e, por isso, se destinariam a momentos rituais, talvez relacionados com a fertilidade. O Museu Nacional (Rio de Janeiro) exibe uma pequena coleção destas peças onde se pode apreciar uma finíssima decoração, de gosto delicado.

Muiraquitãs

Muiraquitã com orifício, para ser usado como pingente

Muito interessantes são os muiraquitãs, pequenos objetos, muito encontrados no baixo Amazonas, esculpidos em pedras geralmente verdes, representando frequentemente rãs e sapos. Possuem orifícios, indicando que deveriam ser usados como amuletos ou simples enfeites. Entre todas as manifestações pré-históricas brasileiras, estes muiraquitãs atingem uma perfeição comparável à da pré-história europeia e oriental, tendo sido produzidos pela tribo dos tapajós-trombetas. Estas pequenas peças tinham grande valor para os índios, que as consideravam portadoras de poderes extraordinários.

Infelizmente quase todos se perderam por várias causas "...e sobretudo pelo horror que aos ídolos tinham os catequistas, empenhados em destruí-los sistematicamente, como nos revela o padre João Daniel em seu escrito *Tesouro descoberto no Rio das Amazonas*. Dando-nos informações sobre cinco pedras que adoravam os índios de Santarém, na então Missão dos Tapajós, e entre as quais se achava uma 'a quem imploravam o bom sucesso dos partos' adianta que, à vista dos selvícolas, mandou apanhá-los e deitá-los no meio do rio, 'desejando afundar com eles por uma vez a sua cegueira e cega idolatria... " (Frederico Barata, *As Artes Plásticas no Brasil*, pág 54, 1952). A Igreja Católica havia séculos que cultivava o hábito de aceitar os inúmeros talismãs e imagens sagradas para uso dos seus fieis. Contudo, reprimia, como fruto de heresia

profana, a adoração de objetos estranhos ao seu culto, quando os índios lhes atribuíam virtudes sobrenaturais.

A tese de que os muiraquitãs teriam vindo da Ásia, porque em solo brasileiro não existiria pedra verde ou nefrita, caiu por terra há décadas atrás, quando foram aqui descobertas jazidas desse tipo de minerais, por exemplo em Amargosa, MG.

Quanto à técnica empregada para polir, cortar e furar pedras tão duras, conhecem-se hoje alguns pequenos instrumentos achados na região do Tapajós, que podem esclarecer o assunto. Para trabalhar uma determinada pedra, os índios utilizavam apetrechos (serrinhas, furadores, polidores) de pedras ainda mais duras. A tese da proveniência longínqua dos muiraquitãs não tinha base. Nem sempre o material utilizado foi a nefrita, porque os nativos também esculpiram os pequenos amuletos em ardósias, granitos, esteatitas e outras pedras de cores diversas.

Urnas funerárias

Encontraram-se urnas em barro, destinadas a guardar restos mortais, decoradas com várias cores, descobertas perto de Manaus e também no (atual) Estado do Macapá. Muitas vezes, as urnas têm formatos antropomorfos, o que é uma característica comum às cerâmicas de outros povos sul-americanos.

Urnas funerárias, Ilha de Marajó, foz do Rio Amazonas. Museu Emilio Goeldi, Belém, PA. À esquerda: foi pintada com pigmentos orgânicos: urucum para o vermelho; jenipapo ou caroço de algodão para o preto. A decoração geométrica e a distribuição harmônica das cores destas urnas pressupõem elementos do clã especializados em trabalhos decorativos. Essa preocupação com a decoração revela uma sociedade que já teria abandonado sua fase nômade.

Arte rupestre

Quais os motivos que levaram os brasileiros pré-históricos a pintar paredões e cavernas? Por devoção mística aos deuses que cultuavam? Por simples manifestação lúdica? Extravasando sensações após ingerirem alucinógenos? Estas perguntas continuam a ocupar e perturbar as mentes de antropólogos e historiadores.

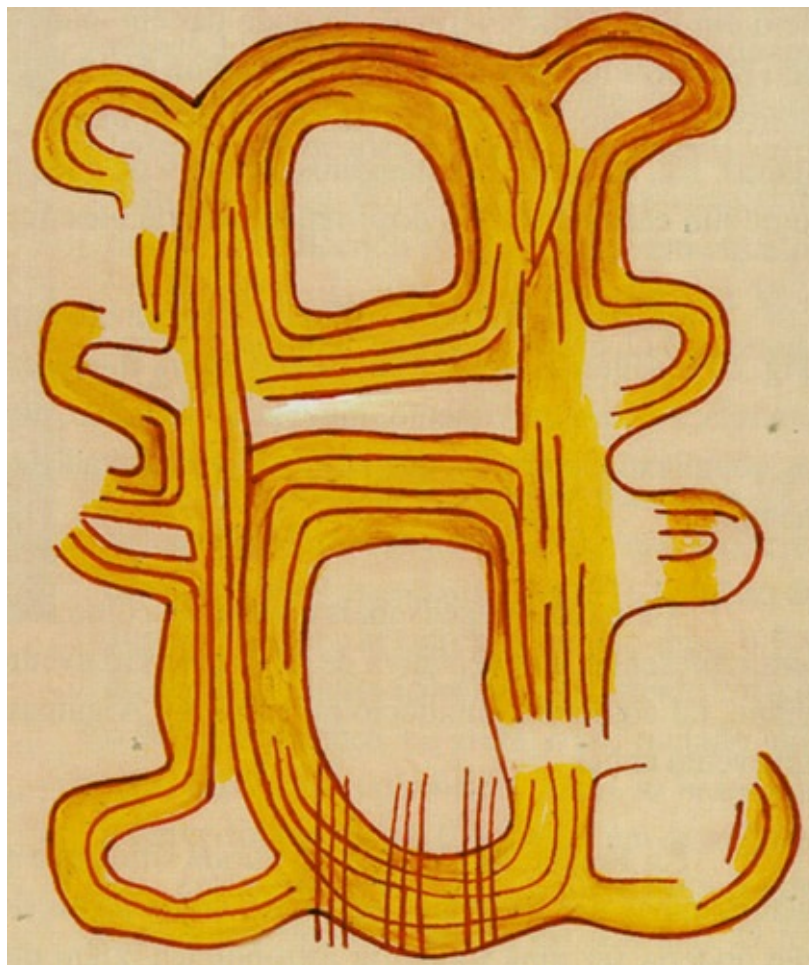
Descobertas arqueológicas realizadas em muitos lugares do planeta revelaram que os humanos se exprimiam através de desenhos, pinturas e inscrições, além de confeccionarem pequenas esculturas. Certamente utilizaram os mais variados materiais para neles aplicarem os sulcos dos desenhos ou as cores, porém a maioria desses suportes era perecível e os vestígios sumiram com o tempo. Da mesma forma, as pequenas esculturas de figuras humanas ou de animais, quando realizadas, por exemplo, em madeira, não puderam chegar até nós.

Aconteceu de maneira diferente com a arte rupestre (do latim *rupes*, rochedo), porque a dureza e durabilidade das pedras conseguiu conservar prolongadamente essa herança artística, até os dias de hoje. Os vestígios rupestres são abundantes no Brasil pré-histórico, espalhados por cavernas – locais de abrigo, paredões naturais e tetos rochosos, onde nossos ancestrais utilizavam água, saliva, pigmentos minerais (como óxido de ferro), vegetais (como carvão e urucum) e sangue de animais, para pintar e desenhar. Para decorar essas superfícies, os primitivos utilizaram provavelmente pelos de animais, gravetos e seus próprios dedos. As cores eram o amarelo, o preto e o vermelho, obtidas geralmente a partir de pigmentos minerais, sendo a mais empregada o vermelho, criado a partir do óxido de ferro. Os nativos utilizavam unicamente uma cor para cada pintura.

Outra manifestação desta arte eram gravuras: picotando a superfície das paredes de maneira a formar desenhos e, às vezes, polindo os traços obtidos, o artista conseguia formar conjuntos, representar figuras e cenas da vida quotidiana. Os motivos são variados, desvelando a vida cotidiana, as caçadas, as danças rituais, a atividade sexual, com especial atenção para os animais, por vezes reproduzidos em movimento, denunciando a fina observação dos homens pré-históricos.

+++

No Brasil já foram localizadas centenas de sítios arqueológicos, havendo concentrações, como: na região do Seridó (Rio Grande do Norte); no Parque Nacional do Catimbau, na Pedra da Figura e na Pedra Furada (Pernambuco); no Parque Nacional da Serra da Capivara, em Várzea Grande, Sete Cidades e São Raimundo Nonato (Piauí); em Cariris Velhos e Ingá (Paraíba); em Lagoa Santa (Minas Gerais); em Serranópolis e Caiapônia (Goiás); em Florianópolis (Santa Catarina); em Pedra Grande e Camemborá (Rio Grande do Sul); e, em outros lugares, em menor quantidade.

As mais antigas pinturas rupestres descobertas no mundo (Europa) chegam a atingir trinta e cinco mil anos de idade. No Brasil, as mais remotas até hoje localizadas encontram-se em São Raimundo Nonato, PI (de aproximadamente dezessete mil anos atrás) e Serranópolis, GO (datadas de cerca de onze mil anos).

"Figura alucinatória de urso", segundo Maria Beltrão, in Ensaio de

Maria Beltrão (*Ensaio de Arqueologia, uma abordagem interdisciplinar*, Rio de Janeiro, 2000) assinalou que os conhecimentos atuais sobre o funcionamento do cérebro humano e da ação de drogas alucinógenas sobre ele, revelam que se verificam vários estágios de euforia ou depressão, em que se alternam determinadas figuras geométricas ou sinuosas. Como, em qualquer época, o cérebro operou de maneira idêntica em todo o ser humano, é lícito concluir que a imensa quantidade de símbolos geométricos e outros, que aparecem na arte primitiva, possam ter sido gerados em consequência da ingestão de alucinógenos, talvez durante rituais.

Sob o ponto de vista artístico, os desenhos são muito diversificados. Um grupo pertence aos tipos geométricos: linhas retas e curvas, pontos retângulos, triângulos. Outro interesse diz respeito aos motivos da vida cotidiana daquelas sociedades: figuras humanas, animais de todo o tipo, como corças, onças, macacos, aves, répteis e peixes. E constata-se também o gosto pelos objetos decorados: arcos e flechas, potes e vasilhas, adornos e cocares. É muito rara a representação de árvores e outros elementos vegetais. Embora os desenhos sejam simples, sua interpretação é por vezes difícil e complexa, já que não pode cair-se na armadilha de analisar aquelas representações com “os olhos” de hoje.

Sendo nossa arte rupestre extremamente rica e variada, nela coexistem desenhos naturalistas com formas geométricas, além de outras não-figurativas. A partir dos motivos que aparecem nas pinturas rupestres podemos deduzir qual o grau de evolução que cada grupo teria atingido. Nos desenhos mais antigos não há representações de utensílios de caça, o que indica terem sido realizados por povos que matavam os animais rudimentarmente, sem qualquer tática de abastecimento, e simplesmente coletavam seus alimentos. Vêm depois os grupos que utilizavam arco e flecha para caçar, por sua vez seguidos de outros que já praticavam a agricultura e possuíam animais domesticados. Finalmente, as representações de mitos e símbolos geométricos pertencem a civilizações mais recentes.

Infelizmente, o país não tem a quantidade de especialistas que seria necessária para todas as pesquisas, nem dispõe de verbas suficientes para esses estudos. Segundo a Fundação Museu do Homem Americano, somente no Parque Nacional da Serra da Capivara há 260 sítios arqueológicos com acervos de arte

rupestre.

As "tradições"

Os arqueólogos identificaram diversos grupos de pinturas rupestres em determinadas áreas e épocas, que mantêm entre si semelhanças, aquilo a que poderíamos chamar estilos, porém acabou prevalecendo a denominação" tradições".

Temos, então, uma Tradição Nordeste (São Raimundo Nonato, PI ; Vale do Rio Seridó. RN) onde se encontram cenas variadas, com numerosos animais e figuras humanas de pequeno tamanho e apetrechos para caça.

Na Tradição São Francisco (MG) os motivos são predominantemente geométricos, além de figuras humanas em grandes desenhos de peixes, répteis e aves, frequentemente com decorações assimétricas.

Na Tradição Planalto (numa longa área que se estende de Minas até o Paraná) há poucas figuras humanas, mas muitos animais, veados, peixes, tatus.

A Tradição Geométrica estende-se do Nordeste até Santa Catarina, caracterizada basicamente pelos desenhos geométricos, porém apresentando significativa variedade, conforme as regiões.

Na Tradição do Litoral Catarinense é notável o número de gravuras, incisas muitas vezes em paredões de acesso difícil. Estes motivos (traços, figuras geométricas em complexas composições) são semelhantes aos da cerâmica dos tupiguaranis, que habitavam essa região e por isso certos pesquisadores atribuíram a este grupo étnico a autoria desses petróglifos.

Na Tradição Sul ou Meridional (Canhemborá e Pedra Grande, RS) as paredes rochosas foram gravadas com incisões, apresentando ainda restos de pigmentos em preto e verde, e também em marrom. Os motivos mostram símbolos sexuais e traços imitando pisadas de aves e de mamíferos.

Inscrições em paredões naturais

Detalhe de inscrição rupestre, Pedra do Ingá, Campina Grande, PA

A Pedra do Ingá situa-se no município de Ingá no Estado da Paraíba. É um gigantesco paredão de três metros de altura por mais de vinte de comprimento, todo coberto de inscrições. Os traços são os mais variados, apresentados sem qualquer simetria, tornando-se um verdadeiro quebra-cabeças. Em Caiapônia, GO, existem mais de vinte paredões cobertos de pinturas rupestres. A paisagem local, de grandes maciços de pedra, favoreceu essa arte. As decorações revelam que a região foi habitada por povos caçadores, cerca de onze mil anos atrás. As lendas atribuíam esta obra a gigantes que teriam vivido na região, mas na verdade tratava-se de civilizações da idade da pedra, que ainda não produziam cerâmica.

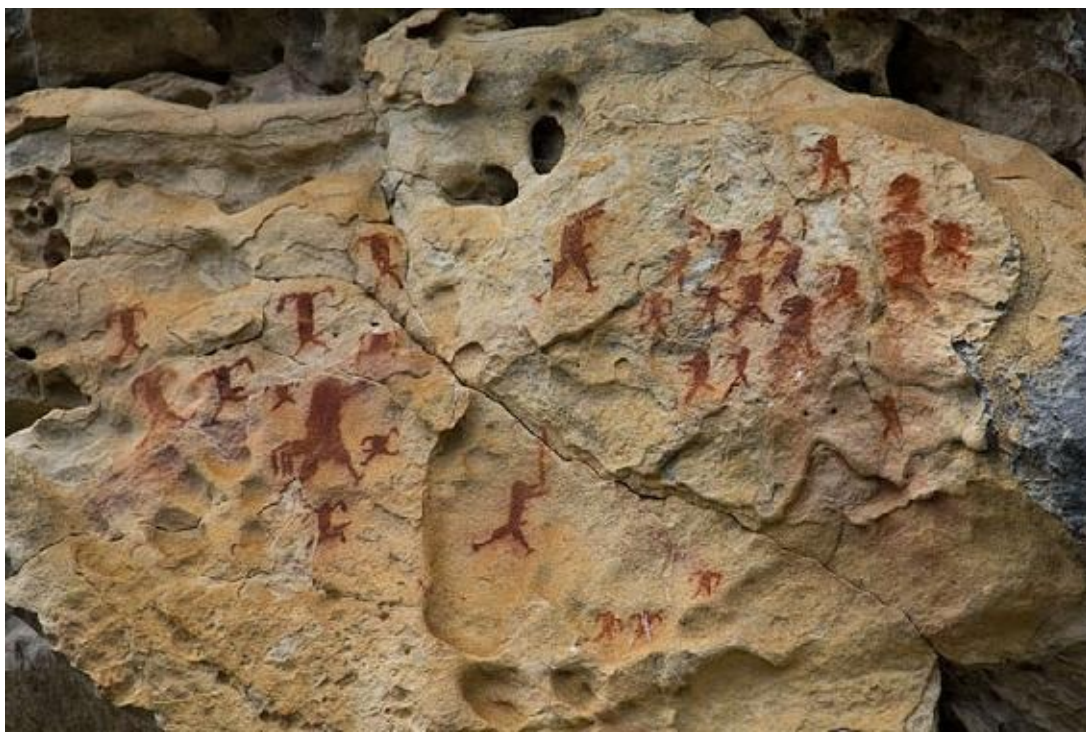
Parque Nacional Serra da Capivara (Piauí)

Serra da Capivara, cena com animais

Existe uma grande concentração de arte rupestre no sudeste do Piauí, nos municípios de São Raimundo Nonato, Coronel José Dias, João Costa e Brejo do Piauí, que hoje fazem parte do Parque Nacional Serra da Capivara, administrado pela Fundação Museu do Homem Americano. Esta instituição muito deve à ação da arqueóloga Niéde Guidon e sua incansável luta pela preservação do patrimônio pré-histórico brasileiro.
As marcas mais antigas dos seres humanos na região datam de 100 mil anos e foram descobertas na Toca do Boqueirão (na Pedra Furada). Pode-se imaginar que viviam em um éden natural, com a mata atlântica dominando as planícies, com a floresta amazônica nas partes de altitude mais elevada, havendo caça abundante e numerosos riachos.

Naquela área encontraram-se marcas de povos caçadores e de agricultores, que

produziram gravuras e desenhos em grutas, em abrigos, em acampamentos e sítios funerários. Nestes se coletaram cerâmicas ancestrais, com cerca de 9 mil anos, provavelmente as mais recuadas do continente americano. Curiosamente, no circuito conhecido como dos “veadinhos azuis” foram localizadas pinturas com pigmentos pré- históricos azuis, únicos em todo o mundo.

Parque Nacional Serra do Catimbau (Pernambuco)

Vale do Catimbau, cena com figuras humanas

Outra notável concentração dos vestígios arqueológicos verifica-se em cerca de 30 sítios no Vale do Catimbau, como no de Alcobaça, que possui um paredão com marcas de distintos povos em diversas épocas.

Fontes

INSTITUIÇÕES

www.fumdham.org.br Fundação Museu do Homem Americano (FUMDHAM) São Raimundo Nonato, PI
http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arqueologia_e_Etnologia_da_Universida
http://www.museunacional.ufrj.br/
http://www.museu-goeldi.br/
http://www.ufpi.br/
http://museusambaqui.blogspot.com.br/
http://www2.ucg.br/Institutos/igpa/index.htm
http://www.anchietano.unisinos.br/
http://www.proec.ufpr.br

FONTES IMPRESSAS

-Beltrão, Maria, Ensaio de Arqueologia, uma abordagem transdisciplinar, Rio de Janeiro, 2000
-Fundação Bienal de São Paulo, Mostra do Descobrimento, Arte: evolução ou revolução? A primeira descoberta da América, São Paulo, 2000
Prous, André, *Arqueologia Brasileira*, Editora Universidade de Brasília, DF, 1991
-Valença, José Rolim e Furrer, Bruno, Herança, Empresas Dow, Brasil, São Paulo, 1984

Pintura colonial brasileira

José Roberto Teixeira Leite

José Joaquim da Rocha, Anjo com bolsa de dinheiro e gládio, Museu de Arte da Bahia

Entre 1549 – quando chegam os jesuítas – e a Independência, por mais de 250 anos portanto, foi relativamente intensa a atividade pictórica no Brasil, em especial na Bahia e em Pernambuco, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, mas também em outras regiões. Muitos dos pintores então atuantes eram padres ou irmãos leigos, e nessa condição trabalhavam sob a orientação direta das diferentes ordens religiosas. Nos primeiros anos da colonização, tais artistas – sem formação profissional, mais dotados de fé que de engenho ou talento,

trabalhando para a edificação dos fieis, a salvação das almas e a maior glória de Deus e da Igreja – eram não apenas portugueses, mas também alemães, holandeses, flamengos, tiroleses, franceses, italianos e de outras origens; isso significa que muitas correntes estilísticas e tradições nacionais convergiram, naquele período remoto, para dar forma àquilo que se poderia chamar de pintura colonial brasileira, a pintura dos Sécs. XVI a XVIII, a pintura dos primitivos brasileiros.

José Joaquim da Rocha, O sepultamento, ost, 1786, 1,05x0,95, Museu de Arte da Bahia

Predomina em tal pintura, com esmagadora frequência, a temática religiosa, compreensivelmente do Novo Testamento, mas também cenas da vida de Maria e dos santos; muito esporadicamente ocorrem retratos, algumas poucas decorações de assunto profano e mesmo incipientes representações da paisagem, grandemente esquematizadas; há inclusive menção a um retrato equestre pintado em São Paulo, no Séc. XVII! A pintura de cavalete é exceção: regra é a pintura arquitetônica, e a partir de 1732 a pintura ilusionística, perspectivista ou di sotto in su, de origem jesuítica, a adornar forros de igrejas a fim de revelar aos olhos atônitos dos fieis a beleza que os aguardava no céu, com seus anjos e santos

precariamente equilibrando-se entre as nuvens. Também muito raramente a pintura trocou o âmbito da igreja pelo ambiente privado de residências, casas de câmara ou palácios, visto como possuía função eminentemente comunitária.

Tal como ocorreu com praticamente toda a pintura colonial latino-americana, nossos primeiros pintores inspiraram-se em modelos europeus, não em pinturas (que inexistiam), porém em estampas e ilustrações de missais e livros de orações flamengos, franceses, italianos ou de outras origens, como demonstraram há muitos anos Hannah Levy e Luís Jardim. Isso empresta às suas produções sólida composição, a contrastar com o desenho tosco e o suave colorido, que repercutiria em pleno Séc. XX em certas obras de Tarsila, Guignard e Volpi, por exemplo. A fonte iconográfica europeia empresta também, a muitas pinturas coloniais brasileiras, certa aparência arcaica, fruto da inusual fusão de estilos de várias épocas e de diferentes origens étnicas e geográficas.

José Teófilo de Jesus, Alegoria da Ásia, ost, s/ data, 0,65x0,82, Museu de Arte da Bahia

Foram legião os pintores jesuítas, franciscanos, beneditinos ou carmelitas que produziram no Brasil; mas, da imensa maioria, só ficaram os nomes, elencados por estudiosos como Serafim Leite ou Silva-Nigra; por outro lado, há muitíssimas pinturas, espalhadas por igrejas e conventos, cujos autores não são conhecidos: esforço sobre-humano ou talvez impossível seria o de vincular tais pinturas àqueles nomes, tanto mais que o estado de conservação da maioria é precário, e que sucessivos restauros adulteraram consideravelmente sua aparência original.

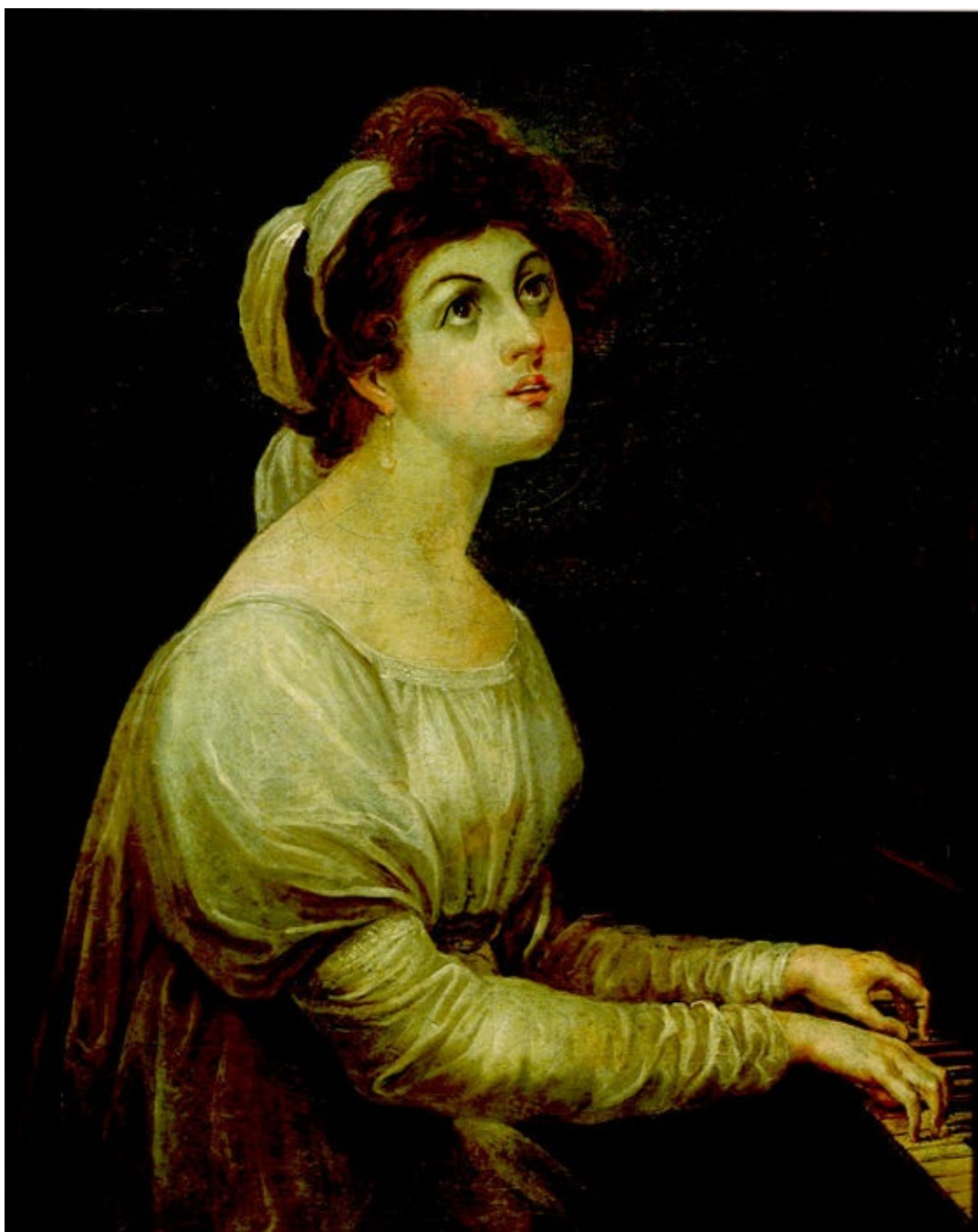
O preconceito acadêmico, originado com a Missão Artística Francesa de 1816, conseguiu minimizar a importância dessas singelas pinturas coloniais, o que se reflete na incompreensão e na intolerância que por elas demonstra em fins do Séc. XIX um crítico como Gonzaga Duque. E não foi senão em pleno Séc. XX, graças a estudiosos como Mário de Andrade por exemplo, que se iniciou o

processo de reavaliação cultural da antiga pintura brasileira, datando de então a recuperação de vários nomes de artistas hoje sabidamente importantes.

Bahia

Uma das regiões brasileiras a experimentar durante o período colonial maior atividade artística, a Bahia presenciou o florescimento ao longo de quase 300 anos, a partir de 1560, de uma autêntica escola de pintura, nisso igual ou superior a Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Como acontece também nessas regiões, a grande maioria das pinturas baianas sobreviventes não possui autoria conhecida, enquanto inversamente os arquivos conservam inúmeros nomes de pintores dos quais não se conhece qualquer obra. Predomina a pintura religiosa, seguida de longe pelo retrato, impondo-se, naquela, a pintura perspectivista à de cavalete. Por outro lado, paisagens e naturezas-mortas inexistem, a não ser como pormenor ou detalhe em composições maiores.

José Teófilo de Jesus, Cena histórica, ost, 1871, 0,48x0,65, Museu de Arte da Bahia

O mais antigo pintor em atividade na Bahia, ou pelo menos por ali de passagem, foi em 1560-61 o jesuíta Manoel Álvares, seguindo-se-lhe o também jesuíta Belchior Paulo, ou Paielo (1587-1619). Deles, e ainda de Antonio Bastos, Aleixo Cabral, André Rodrigues e Manoel Pinheiro, ativos na primeira metade do Seiscentos, não ficou nenhuma obra, do mesmo modo como desapareceu a bandeira encomendada em 1679 a Antonio Lustosa pela Irmandade da Santa Casa da Misericórdia de Salvador. De biografia mais conhecida, Lourenço Veloso, nascido em Goa, então colônia portuguesa na Índia, pode ter estudado em Lisboa; a única pintura que dele nos resta, o Retrato do Capitão Francisco Fernandes da Ilha, de 1699, pertencente à Santa Casa de Salvador, nada revela da origem asiática do artista, e sim quanto à sua formação nitidamente ocidental, tão ocidental que um de seus exegetas, Carlos Ott, chegou a afirmar, com evidente exagero, que pudesse ter visto originais de Rembrandt e de El Greco, e de neles ter-se inspirado! Veloso deve ter morrido em 1708, quando seu nome desaparece dos documentos.

José Teófilo de Jesus, Santa Cecília, ost, 1871, 0,59x0,47, Museu de Arte da Bahia

Mais curioso é o caso do artista Charles de Belleville que, nascido em Rouen, França, em 1657, ingressou aos 13 anos na Companhia de Jesus em Bordeaux.

Viveu sucessivamente em Bordeaux, Périgueux e Poitiers, sempre qualificado nos documentos como sculptor, faber lignarius e inclusive sculptor egregius, sendo certo, segundo recentes pesquisas, que em 1690 trabalhou como escultor no retábulo e no forro da sacristia do Colégio dos Jesuítas de Poitiers. Em 1698 Belleville embarcou para a China, onde passaria os próximos 10 anos, trabalhando para o Imperador Kangxi sob o nome de Wei Qialu. Parece que na China Belleville desempenhou também funções de arquiteto e pintor, e seria de sua mão o projeto da igreja da Missão francesa em Cantão. De qualquer modo, regressava à Europa, muito doente, quando em 1708 seu navio aportou à Bahia; deixou-se então ficar em Salvador, onde viria a falecer 22 anos mais tarde, em 1730. Segundo Ott, Wei Qialu "possuía apurado gosto artístico, formado na velha Europa, purificado e enriquecido no Oriente, e disposição para aproveitar, como elementos decorativos, motivos tirados da fauna e da flora brasileiras". Serafim Leite julga ser sua a pintura do teto da Igreja de Belém da Cachoeira, na Bahia, "porque se trata de arte florida de caráter chinês", e em época mais recente Carlos Ott lhe atribuiu diversas pinturas no Convento de Santa Teresa em Salvador, atual sede do Museu de Arte Sacra – atribuições inaceitáveis, como demonstramos em nosso livro A China no Brasil. Assim sendo, continua em aberto a questão de saber se Belleville foi também pintor e, caso o tenha sido, se executou pinturas na Bahia e onde estarão, se é que ainda existem.

Antonio Joaquim Franco Velasco, A coroação de espinhos, ost, s/ data, 0,63x0,24, Museu de Arte da Bahia

O português João Álvares Correia trabalhou de 1699 a 1701 na pintura e douramento da sacristia da Santa Casa da Misericórdia, e em 1714 concluiu as 24 pinturas do forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo, em Salvador.

Atribuem-lhe ainda uma série de pinturas conservadas na Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro, cidade onde por conseguinte teria também trabalhado.

Também português, Francisco Coelho ingressou em 1720 na Companhia de Jesus, quando já residia em Salvador. Tinha 21 anos, e vinte anos mais tarde pintaria uma Santa Ceia e mais 15 figuras de santos e personalidades da Companhia de Jesus para o novo refeitório do Colégio da Bahia. Pode ser de sua autoria um Retrato do Padre Alexandre de Gusmão feito em 1733, só conhecido através de reprodução numa antiga estampa alemã. Em 1757 o artista retirou-se para o Rio de Janeiro, falecendo na Fazenda de Santa Cruz.

O primeiro grande vulto da pintura baiana é o português Antonio Simões Ribeiro, chegado em 1735 a Salvador precedido de grande nomeada por ter sido o autor, em 1723, junto com Vicente Nunes, das esplêndidas pinturas que adornam o teto da biblioteca da Universidade de Coimbra. Já no ano da chegada encetou a decoração da abóbada da capela-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia, e no ano seguinte realizou a pintura do forro do salão do Senado da Câmara, obras que não chegaram a nossos dias. Em 2002, contudo, Domingos Tellechea, à frente da equipe de restauradores incumbida de recuperar o teto em caixotões do salão nobre da Santa Casa da Misericórdia, identificou, recobertos por espessa camada de sujeira e muitas repinturas, 15 painéis que imediatamente atribuiu a Simões Ribeiro, descoberta da maior importância para a história da pintura baiana e brasileira. Em 1745 Simões Ribeiro continuava em atividade, incumbido da pintura do forro da Igreja do Convento de Santa Clara do Desterro, que se perdeu.

Quinze anos se passaram até que em 1769 Domingos da Costa Filgueiras executou a pintura em perspectiva da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, em Salvador; infelizmente, a parte central dessa obra foi adulterada por uma restauração desastrosa realizada entre 1887-89, permanecendo porém íntegras as demais partes. Essa pintura perspectivista de Filgueiras foi a segunda do gênero realizada na Bahia, tendo sido precedida pela do forro da Biblioteca do Colégio de Jesus, atual Catedral, feita por volta de 1750 por autor não identificado. São também de autoria de Filgueiras as pinturas do teto da sacristia da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, que ainda existem, tendo desaparecido o forro em perspectiva no primeiro pavimento da mesma Ordem.

Antonio Joaquim Franco Velasco, Retrato de senhora, ost, 1817, 0,76x0,59, Museus Castro Maya, RJ

O maior pintor baiano dos tempos coloniais é José Joaquim da Rocha, que paradoxalmente pode nem ter nascido na Bahia, onde de qualquer modo já se

encontrava em 1764, como ajudante do pintor Leandro Ferreira de Souza. Como seu nome desaparece dos arquivos entre 1766-69, é possível que tenha passado uma temporada em Portugal, estudando pintura. Nesse mesmo ano, já então designado nos documentos como “mestre pintor”, participa com Domingos da Costa Filgueiras e José Renovato Maciel de concorrência para a execução da pintura em perspectiva do teto da Igreja de Nossa Senhora da Glória e Saúde, vencida como já se viu por Filgueiras; só três anos depois ganha a concorrência para pintar o forro em perspectiva da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia – uma de suas melhores realizações -, pelo qual cobrou quantia tão irrisória que, ao término dos trabalhos, a Irmandade decidiu espontaneamente pagar-lhe mais. A partir da pintura do forro de Nossa Senhora da Conceição da Praia firmou-se José Joaquim da Rocha como o primeiro pintor da Bahia, pondo termo à hegemonia de seu rival Domingos da Costa Filgueiras, que de então até morrer, vinte e cinco anos mais tarde, nunca mais realizou qualquer obra de vulto. Nos próximos anos, Rocha pintou diversos outros tetos em perspectiva, alguns dos quais ainda sobrevivem – como por exemplo o da Capela do Salvador no Convento do Carmo, por longos anos atribuído a Eusébio de Matos, irmão do poeta Gregório de Matos. Outro teto, o da Igreja de Nossa Senhora da Palma, representa A Glorificação de Santo Agostinho. Em muitas pinturas perspectivistas Rocha teve por ajudante Veríssimo de Souza Freitas, que com o passar do tempo também se tornaria ótimo pintor perspectivista, na senda aberta pelo mestre. Muito embora José Joaquim da Rocha tenha trabalhado até começos do Séc. XIX, seu último trabalho importante foi a pintura da sacristia da Igreja do Pilar, em 1796. Diz a tradição que mais ou menos pela mesma época o já velho artista vendeu uma propriedade e entregou o dinheiro a seu melhor discípulo, José Teófilo de Jesus, para que pudesse ir à Europa estudar. Faleceu em 1807, solteiro e em avançada idade.

José Rodrigues Nunes, Flagelação de Cristo, ost, 1855, 1,66x1,53, Museu de Arte da Bahia

José Teófilo de Jesus, que efetivamente estudou em Lisboa entre 1794 e começos de 1801, tendo cursado a Academia de Desenho ou do Nu e entrado em contacto com Pedro Alexandrino de Carvalho, tornou-se a partir de 1816 o pintor mais notável da Bahia, se bem que sua predileção fosse a pintura de cavalete, e não a perspectivista, talvez porque, como escreveu Carlos Ott, fazia-lhe falta o que sobrara a Rocha – "a imaginação arrojada dos pintores italianos, que

influenciaram tão favoravelmente o mestre”. Muitos são os quadros atribuídos a Teófilo, sendo de sua autoria os 40 pintados entre 1836-40 para a sacristia e os corredores laterais da Igreja do Bonfim (quando já se abeirava da casa dos 80), além das pinturas executadas na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Cachoeira, e de alguns painéis conservados no Museu de Arte e no Museu de Arte Sacra de Salvador. José Teófilo de Jesus, que formou um único discípulo – Olímpio Pereira da Mata, ainda ativo em 1852 -, morreu em 1847, ao cair de um andaime quando executava trabalhos na Matriz da Divina Pastora, em Sergipe.

Ex – voto de Agostinho Pereira da Silva, anônimo, 1,10x1,26, 1743, Nossa Senhora do Monte Serrate, Salvador

Outros discípulos de José Joaquim da Rocha que muito se destacaram, além dos acima citados, foram Antonio Pinto e Antonio Dias, autores da pintura do forro da nave da Matriz do Passo, em Salvador; Manoel José de Souza Coutinho, Mateus Lopes – até bem pouco tempo desconhecido, mas que há quem compare a José Teófilo de Jesus -, José da Costa Andrade, autor de David tocando harpa e vários outros quadros na sacristia da Matriz de Santana em Salvador, João Nunes da Mata e principalmente Antonio Joaquim Franco Velasco, autor da pintura do forro da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, retratista e professor de, entre outros, José Rodrigues Nunes e Bento José Rufino Capinam.

Visita dos Governadores à Capela da Graça, detalhe, anônimo, osm, 1,90x2,90, Igreja de NS da Graça, Salvador

De duas curiosíssimas pinturas baianas, ambas de autoria ignorada, trataremos a seguir. A primeira, de 1743, é o chamado Ex-Voto de Agostinho Pereira da Silva, que descreve, como numa história em quadrinhos a que nem mesmo faltam as legendas – "Cometido de duas medonhas cobras", "Quiseram-no matar os paulistas", "Já sacerdote enfermo encostado em uma muleta desenganado que morria de uma grande ferida" etc. -, as desventuras por que passou o dito Agostinho desde que deixou sua cidade de Lamego, em Portugal, para tentar a vida em Minas Gerais, até tornar-se sacerdote, após mil peripécias e uma promessa feita à Senhora dos Remédios. Quanto à segunda obra, sem similar em toda a pintura colonial brasileira, é a Visita dos Governadores à Capela da Graça, de meados do Séc. XVIII, na qual aparecem carruagens, personagens liliputianos defronte à Capela da Graça, Catarina Paraguaçu e Diogo Álvares Correa, indígenas dançando ou portando guirlandas, o mar ao fundo, velas de algumas embarcações e, por sobre todo esse cenário, o céu.

Rio de Janeiro

Frei Ricardo do Pilar, Senhor dos martírios, Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro

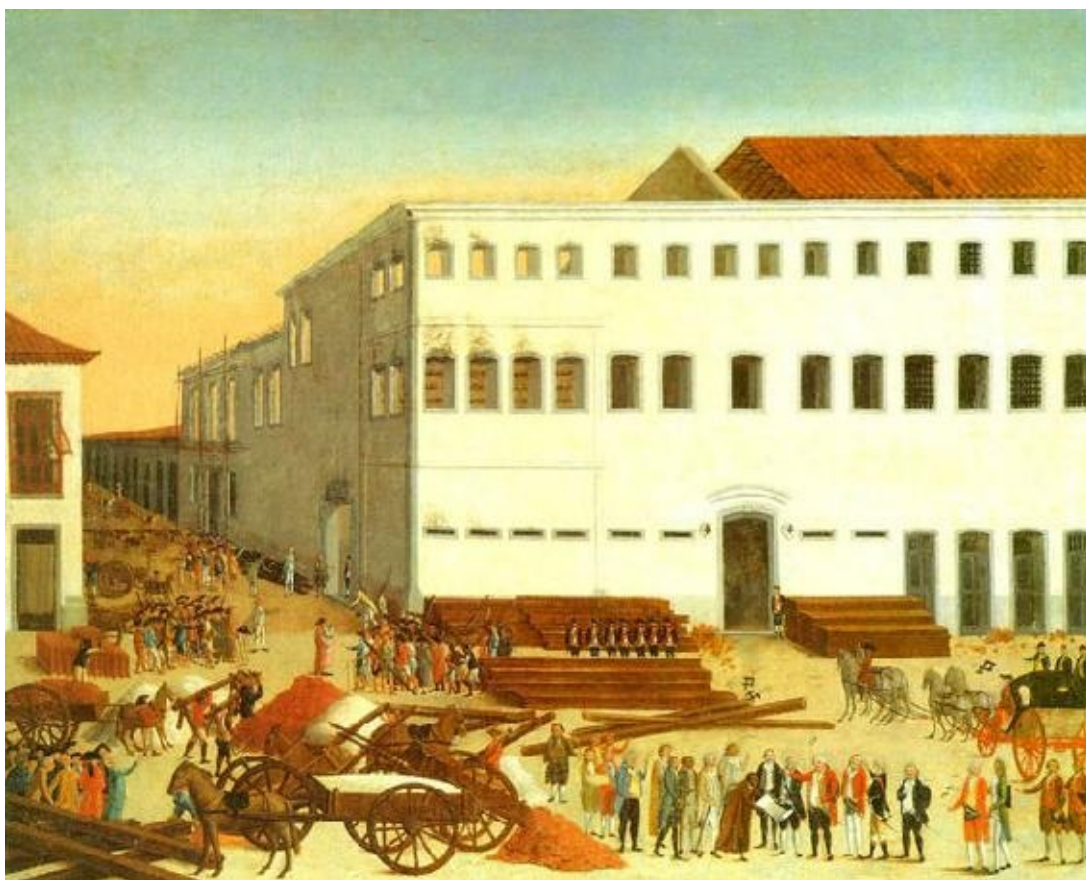
Felizmente dispomos, para o Rio de Janeiro, de razoável número de dados concretos acerca de um notável grupo de artistas a que se convencionou chamar de Escola Fluminense de Pintura, cuja origem remonta ao Séc. XVII, com Frei Ricardo do Pilar, e que continuaria ativa mesmo após a chegada da Missão Artística Francesa em 1816.

Frei Ricardo do Pilar, alemão de Colônia, deve ter chegado ao Rio de Janeiro em meados da década de 1660, e até morrer em 1700, em cheiro de santidade, viveu no Mosteiro de São Bento, onde se encontra toda a sua produção e em cujo Dietário é chamado de insignis pictor. Não são conhecidos os detalhes de sua formação artística, feita provavelmente na Alemanha, e seu biógrafo, Dom Clemente Maria da Silva-Nigra, acredita que possa ter sido chamado a Portugal para decorar algum convento ou igreja, antes de embarcar para o Brasil. Sua obra mais conhecida está na sacristia do Mosteiro de São Bento: é o grande painel representando de corpo inteiro e em tamanho maior que o natural o Senhor dos Martírios, datável dos últimos anos de sua vida e acusando afinidade estilística com algumas pinturas flamengo-portuguesas dos Sécs. XV e XVI, como o Ecce Homo, de autor desconhecido,do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, ou o célebre Bom Pastor, de Frei Carlos, no mesmo museu.

Frei Ricardo do Pilar, Morte de São Jócio, Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro

Um dos pintores mais importantes ativos na primeira metade do Séc. XVIII no Rio de Janeiro foi o português Caetano da Costa Coelho, que ali trabalhou entre 1706-49. Conforme contrato firmado em 1732 com a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Caetano se comprometeu a dourar "toda a obra de talha que se acha na capela da Ordem, do arco para dentro, como também o pé do Calvário do Senhor que está na tribuna da mesma capela, que se há de fazer, e mais a pintura de todo o teto que há de ser da melhor perspectiva que se assentar, e os oito painéis da mesma capela serão pintados com os santos que se lhe mandar". Esse trabalho no teto da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, realizado entre 1732-36, foi a primeira pintura

perspectivista feita no Brasil, na tradição inaugurada por Andréa Pozzo na Chiesa del Gesù em Roma, seguindo-se-lhe, entre 1737-43, a bem mais importante pintura em perspectiva do teto da nave da mesma igreja, representando São Francisco em glória no céu.

João Francisco Muzzi, Incêndio que em 1789 destruiu o Recolhimento do parto, ost, 1789, 1,00x,1,24, Museus Castro Maya, RJ

João Francisco Muzzi, Reconstrução do Recolhimento, ost, 1789, 1,00x,1,24, Museus Castro Maya, RJ

Mas o verdadeiro continuador de Frei Ricardo do Pilar e chefe da Escola Fluminense de Pintura (no dizer de Porto-alegre) seria José de Oliveira Rosa, pintor de temas religiosos, alegorias e retratos nascido e falecido no Rio de Janeiro. Sua obra talvez mais importante terá sido o grande painel decorativo, já destruído, da sala de audiências do Paço Imperial, representando O Gênio da América; mas subsistem, de sua mão, diversas obras na antiga Igreja dos Carmelitas (A Virgem do Monte Carmelo, no teto da capela-mor, e o Retrato de Madre Jacinta de São José), e o Mosteiro de São Bento conserva algumas pinturas de sua autoria (Santa Bárbara, Visão de São Bernardo), ou a ele atribuídas (as oito Cenas da Vida de São Bento por exemplo). Estilisticamente, Rosa oscilava entre o gosto estático e arcaizante do Séc. XVII e o já mais dinâmico do Séc. XVIII, o que se pode ver nitidamente quando se compara o Retrato de Madre Jacinta à Santa Bárbara e à Visão de São Bernardo da Capela das Relíquias do mosteiro beneditino, sabendo-se que as três pinturas foram executadas no mesmo ano de 1769: enquanto o retrato evoca de imediato a pintura seiscentista, os painéis são já tipicamente barrocos.

Manuel da Cunha, Nossa Senhora da Conceição, ost, 1,08x0,68, Museu Nac. de Belas Artes, Rio

De extrema originalidade é a contribuição de Carlos Julião à pintura no Rio de Janeiro. Italiano, tendo ingressado em 1763 no Exército português, ao qual serviu até 1811 quando faleceu, Julião efetuou longas viagens ao Brasil, Índia e China, no decurso das quais fixou numa série de desenhos aquarelados tudo quanto lograra observar, distribuindo-os por três grupos: Notícia Sumária do Gentilismo da Ásia com Dez Riscos Iluminados – Ditos de Figurinhas de Brancos e Negros dos Usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio – Ditos de Vasos e Tecidos Peruvianos. É a segunda parte da coletânea que nos interessa de perto – as aquarelas representando tipos e costumes do Rio de Janeiro e de Minas, de uma agilidade de execução e de uma vivacidade cromática que fariam inveja a Debret, Guillobel e outros cronistas visuais de começos do Séc. XIX. Adquiridas pela Biblioteca Nacional, essas 43 aquarelas foram objeto de uma publicação em 1960. Muito recentemente, a Fundação Ricardo Brennand de Recife adquiriu num leilão londrino diversas outras aquarelas de assunto brasileiro, de autoria desse curioso artista.

João Francisco Muzzi, de origem italiana e aluno de José de Oliveira Rosa, foi cenógrafo, primeiro na Casa da Ópera e depois no Teatro de Manuel Luís. Além de desenhos para um Mapa Botânico conservado na Biblioteca Nacional são conhecidas, de sua autoria, duas pinturas, cada qual assinada “Muzzi inventou e delineou”, hoje na Fundação Castro Maya, do Rio de Janeiro, adquiridas em 1940 em Portugal e representando uma o incêndio, e a outra a reconstrução do Recolhimento do Parto, em 1789. Há cópias dessas obras, em dimensão menor e formato oval, devidas possivelmente a Leandro Joaquim. É provável que as pinturas originais tenham sido ofertadas pela Irmandade, agradecida, ao Vice-Rei Dom Luís de Vasconcelos, o qual, antes de as remeter a Lisboa, fê-las reproduzir. As pinturas de Muzzi possuem, além do valor artístico, importância documental, porque revelam detalhes do mobiliário, do vestuário e dos meios de locomoção no Rio de fins do Setecentos, além de, no painel da Reconstrução, estarem representados o vice-rei e Mestre Valentim.

Manoel Dias de Oliveira, o Brasiliense, Alegoria ao nascimento de D. Maria da Glória, detalhe, osmetal, 0,95x1,70, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ

Provável aluno de José de Oliveira Rosa terá sido também João de Souza, autor de pinturas religiosas e retratos, e que Porto-alegre inclui na "classe dos coloristas". A Santa Casa da Misericórdia guarda vários retratos de benfeitores feitos por João de Souza, autor também do Retrato do General Silva Teles, na Igreja da Candelária, e de vários painéis religiosos da Igreja do Carmo.

Leandro Joaquim, Vista do aqueduto de Santa Teresa, ost, circa 1790, 0,86x1,05, Museu Histórico Nacional, RJ

Nascido escravo, Manuel da Cunha demonstrou desde a infância vocação para a arte, obtendo depois permissão para estudar pintura, o que fez sob a orientação de João de Souza, aperfeiçoando-se mais tarde em Lisboa. Seriam de Manuel da Cunha, conforme Porto-alegre escreveu em 1841, a pintura do forro da Capela do Senhor dos Passos, vizinha à Capela Imperial, o Retrato do Conde de Bobadela, que pertenceu à Câmara Municipal, e umas poucas pinturas de tema religioso feitas para a Igreja do Castelo e a de São Francisco de Paula. Mas Vieira Fazenda, em 1927, esclareceu que, no que respeita ao Retrato do Conde de Bobadela, a obra até nós chegada é uma cópia da original, destruída em 1790 num incêndio. Como era de praxe em seu tempo, Manuel da Cunha também foi professor do seu ofício, mantendo inclusive em sua residência um curso com duração de sete anos. "Não era um gênio, (dele escreveu Porto-alegre), pois não era culto. Muito produziu por força de vontade e por simples desejo de amor à arte e de consagrado respeito à religião".

Leandro Joaquim, Revista militar no Largo do Paço, ost, s/data, 1,11x1,40, Museu Histórico Nacional, RJ

Outro aluno de João de Souza foi Leandro Joaquim, que teria sido, além de pintor, arquiteto – a ter razão Marques dos Santos, que diz ter o mesmo apresentado um projeto para a reconstrução do Recolhimento do Parto. Também não é impossível que tivesse sido cenógrafo no Teatro de Manuel Luís. Além de três pinturas que pertenceram à Igreja do Morro do Castelo e hoje se encontram na Igreja de São Sebastião – Senhora de Belém, São João e São Januário -, do painel de Nossa Senhora da Boa Morte, na igreja de igual nome, e do Retrato de Dom Luís de Vasconcelos, são-lhe atribuídos os seis graciosos painéis ovais que se encontram no Museu Histórico Nacional: Cena Marítima (segundo alguns estudiosos, a chegada ao Rio de Janeiro da frota inglesa a caminho da Austrália), Revista Militar no Largo do Paço, Pesca da Baleia na Baía do Rio de Janeiro, Procissão Marítima no Hospital dos Lázaros,Vista da Igreja da Glória e Vista da Lagoa do Boqueirão e dos Arcos da Carioca, que originariamente ornavam um dos pavilhões do Passeio Público. Sejam ou não de Leandro Joaquim, tais pinturas impressionam pela vivacidade do colorido e pela movimentação, e podem ser consideradas das mais antigas representações paisagísticas de nossa pintura colonial.

Leandro Joaquim, Procissão marítima, ost, s/data, 1,11x1,40, Museu Histórico Nacional , RJ

Manoel Dias de Oliveira estudou pintura no Rio de Janeiro e se aperfeiçoou no Porto a expensas de um comerciante que o patrocinou. Morrendo esse seu benfeitor, seguiu para Lisboa, onde prosseguiu seus estudos, concluindo-os em Roma sob a orientação do célebre Pompeo Battoni, retratista que foi um dos precursores do Neoclassicismo. Conhecido, enquanto esteve na Europa, como o Brasiliense, ao regressar ao Brasil passou a ser chamado o Romano. Foi um dos precursores dos novos métodos de ensino artístico no país, utilizando em suas aulas modelo vivo e proibindo a cópia de estampas em que até então vinha se baseando o aprendizado colonial. Ao chegar ao Brasil em 1816 a Missão Artística Francesa, Manoel Dias de Oliveira, que desde 1800 regia a Aula Pública de Desenho e Figura, abandonou a profissão e se recolheu em Campos, onde faleceu por volta de 1837. Bom desenhista, o colorido vivaz de suas pinturas preludia a pintura do novo século que se abria; faltou-lhe porém maior emoção.

Manoel Dias de Oliveira, o Brasiliense, Batalha dos Guararapes, ost, 1758, 1,22x1,70, Museu Histórico Nacional, RJ

Filho de lavrador, nascido na pequena cidade de Itaboraí, José Leandro de Carvalho seria o retratista mais requisitado do Rio de Janeiro em começos do Séc. XIX, "pequeno Velásquez da burguesia portuguesa da Corte de Dom João VI", como a seu respeito escreveu um estudioso. Fez inúmeros retratos de Dom João VI, de Dom Pedro I e da Princesa Leopoldina, de nobres e ministros, além de ter produzido pinturas religiosas e alegorias.

Manoel Dias de Oliveira, o Brasiliense, D. João VI e D. Carlota Joaquina, ost s/ data, 0,91x0,72, Museu Histórico Nacional, RJ

Francisco Pedro do Amaral foi o último grande vulto da Escola Fluminense, servindo ao mesmo tempo de elo entre a pintura colonial e as novas tendências introduzidas no país pela Missão de 1816. Pintor decorativista e de retratos,

cenógrafo e arquiteto, foi aluno de José Leandro de Carvalho e do Brasiliense antes de se tornar em 1820 pensionista da Academia de Belas Artes, e de em 1823 ser um dos cinco alunos de Jean-Baptiste Debret na primeira aula ou classe particular de pintura organizada pelo artista francês, ao lado de Simplício de Sá, José de Cristo Moreira, Souza Lobo e José da Silva Arruda. Nomeado chefe de decorações da Casa Imperial, trabalhou no Palácio da Quinta da Boa Vista e no Paço da Cidade, mas suas melhores obras podem ser ainda hoje apreciadas no casarão que pertenceu à Marquesa de Santos, no bairro de São Cristóvão: Abelardo e Heloísa, Fausto e Margarida, Tristão e Isolda e Os Cinco Continentes. Faleceu moço ainda, vítima da tuberculose, após intensa atividade artística, na qual começara como continuador das tendências barrocas ou rococós de seus primeiros mestres para, em seguida, adotar o vocabulário neoclássico e pré-romântico de Debret e dos demais artistas da Missão Francesa de 1816.

Minas Gerais

Francisco Pedro do Amaral, Marquesa de Santos, ost, s/ data, 1,14x0,87, Museu Histórico Nacional, RJ

Durante o período colonial e mesmo após a Independência, até bem adentrado o Séc. XIX, Minas Gerais foi palco de importante movimento pictórico, dotado de características próprias e representado por pinturas arquitetônicas ou de cavalete, religiosas ou profanas, devidas a mais de uma centena de artistas – como criteriosamente os elencou Rodrigo Melo Franco de Andrade -, destacando-se entre todos Manoel da Costa Ataíde, José Soares de Araújo, João Batista de Figueiredo e João Nepomuceno Correa de Castro.

Tal como ocorre com as demais escolas regionais em que se divide a pintura colonial brasileira, ressente-se a mineira de estudos mais abrangentes, que analisem com método e em profundidade as obras e seus autores. Pouco mais conhecida é porém a pintura religiosa executada em forros de igreja, a qual pode ser dividida grosso modo em dois períodos: antes e depois de 1755 aproximadamente.

Manoel da Costa Ataíde, Pinturas na Igreja de Santo Antonio, detalhe, Santa Bárbara, MG

Até 1755, a pintura arquitetônica mineira repercute as tendências que se desenvolviam nas regiões litorâneas do país. As diferentes cenas religiosas são dispostas isoladamente umas das outras, em caixotões, nos forros ou tetos. Subordinadas embora à arquitetura, não conseguem contudo integrar-se plenamente a ela, oferecendo ao espectador uma visão fragmentada do conjunto. A aparência geral dessas obras anteriores a 1755 é estática, arcaizante: a sugestão de volume inexiste, e a paleta se restringe a umas poucas tonalidades pesadas. Exemplo típico dessa primeira fase da pintura mineira é o forro da nave da Matriz do Pilar, em Ouro Preto.

Manoel da Costa Ataíde, São Simão Stock com NS do Carmo, Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG

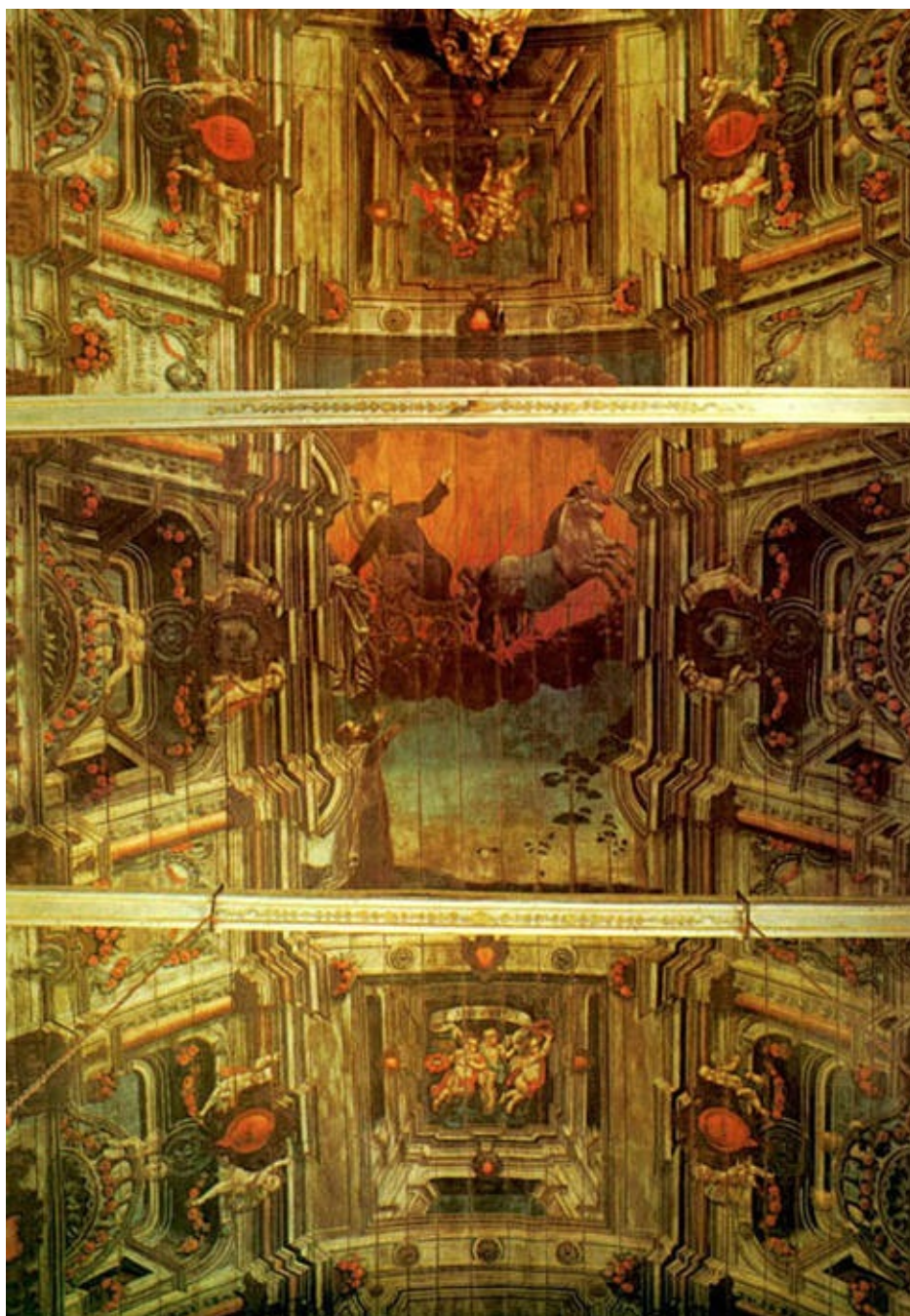
Tem início a segunda fase com a introdução em Minas da pintura perspectivista, ilusionística ou di sotto in sù, cujo protótipo é a decoração feita pelo padre Andréa Pozzo no teto da Igreja de Santo Inácio, em Roma, em 1694. Adaptada ao gosto lusitano, esse tipo de pintura, praticado no Rio de Janeiro desde 1732, só 20 anos mais tarde seria adotado em Minas. A principal inovação da pintura perspectivista luso-brasileira é a introdução de uma grande cena central – a visão – que interrompe as linhas imaginárias que se dirigem aos diferentes pontos de fuga da estrutura arquitetural, e é tratada como um quadro independente. Curiosamente, essa visão central costumava ser pintada a óleo, enquanto todo o restante da pintura era feita a têmpera.

O primeiro pintor perspectivista que atuou em Minas foi Antonio Rodrigues Belo, autor da pintura ilusionística do forro da capela-mor da Matriz de Cachoeira do Campo (1755). Pouco a pouco, a partir de então, os forros em caixotões serão substituídos pelos de tabuado corrido, mais adequados a receber o novo tipo de decoração pictórica. Num terceiro momento, já em fins do séc. XVIII e começos do seguinte, a pintura perspectivista transborda de seus limites naturais arquitetônicos para, mediante um procedimento puramente ilusório, criar toda uma pseudo-ordem de balcões, pilastras, colunas e entablamentos que se equilibram no espaço fictício.

Manoel da Costa Ataíde, Flagelação de Cristo, ost, s/ data, 1,75x1,05, Palácio Bandeirantes, SP

Mesmo dentro de Minas, seria possível falar-se em três subestilos ou partidos regionais, com características bastante diversificadas entre si. O mais antigo desses partidos originou-se em Diamantina, na obra do português José Soares de Araújo, e foi continuado localmente por seus discípulos. Corresponderia aproximadamente ao barroco litorâneo, e tem seu equivalente na Bahia na obra de um José Joaquim da Rocha, por exemplo. A composição é severamente estruturada, e o colorido, soturno, impõe-se pela dramaticidade. Inteiramente diverso é o partido surgido em torno a Vila Rica, que tem na obra de Ataíde seu ponto mais elevado. Aqui já não existem a dramaticidade e adensidade barrocas tão presentes na obra de Araújo e seus continuadores, tudo se desenvolvendo em formas leves e de gracioso colorido, bem à maneira rococó. Num terceiro partido, surgido para os fins do Séc. XVIII, o pintor simula uma amurada que encima a cimalha, por trás da qual coloca figuras de santos, anjos e doutores da Igreja, postados em púlpitos ou balcões. Observe-se que nas igrejas e nas capelas mais modestas, ocorre um tipo por assim dizer primitivo ou caipira de pintura, externado em técnica rudimentar e num desenho incipiente.

Manoel da Costa Ataíde, A Ceia, Seminário do Caraça, MG

Manoel da Costa Ataíde, Teto da Igreja de NS do Carmo, Ouro Preto, MG

José Soares de Araújo, Teto da Igreja de N.S. do Carmo, detalhes, Diamantina, MG

É relativamente comum, em Minas, a pintura de chinesices, introduzida em Minas Gerais pelos meados do Setecentos. Tais chinesices alternam-se por vezes a cenas galantes, como as recuperadas há tempos na Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto. Foi também cultivada a pintura profana, da qual poucos exemplos chegaram a nossos dias – entre eles os que ainda podem admirados na antiga casa do PadreToledo, em Tiradentes, e no atual Colégio São Joaquim, em Conceição do Mato Dentro.

Na impossibilidade de nos determos ante os nomes de todos os pintores que se destacaram em Minas durante o período colonial, fixemo-nos apenas no maior deles – Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), nascido e falecido em Mariana. Militar, "professor das artes de arquitetura e pintura" – conforme documento que lhe passou em 1818 a Câmara de Mariana -, sua obra mais antiga data de 1781: a encarnação de duas imagens de Cristo. Já a parte mais considerável de sua produção, que são as pinturas de forros, foi executada no Séc. XIX, inclusive aquela que talvez seja a obra-prima não apenas sua, mas de toda a pintura colonial brasileira: o suntuoso forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, no qual representou a Assunção de Nossa Senhora, vendo-se a Virgem entre anjos musicantes e, encimando os púlpitos, Santo Agostinho, São Jerônimo, São Gregório e Santo Ambrósio – tudo extravasado numa paleta de suaves tonalidades azuis e rosas. Várias outras pinturas perspectivistas executou Ataíde, entre elas a Coroação da Virgem, na Igreja de Santo Antonio de Itaverava, a Ascenção da Virgem, na capela-mor da Igreja de Santo Antonio em Santa Bárbara, e a Aparição da Virgem a Santo Antônio, na Igreja de Santo Antônio em Ouro Branco. Ataíde também deixou diversas pinturas de cavalete, como a série representando cenas da vida do Patriarca Abraão, na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, e a renomada Ceia do Senhor, do Colégio do Caraça, uma de suas últimas obras, e a única que assinou e datou: Atahide fes no anno de 1828.

Manuel Rebelo e Sousa, Catedral de Mariana, MG, detalhe

Contemporâneo e colaborador do Aleijadinho, Manoel da Costa Ataíde representa o ponto mais alto e de maior originalidade a que atingiu a pintura colonial brasileira, com suas soluções plásticas em que se fundem elegância e refinamento.

Silvestre de Almeida Lopes, São Francisco de Assis, Diamantina, MG

Joaquim Gonçalves da Rocha, Igreja de NS do Carmo, Sabará, MG

Pernambuco

Mosteiro de Santo Antonio: Capela Dourada, Recife

Escrevendo há quase 70 anos na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dizia Joaquim Cardozo, da antiga pintura religiosa pernambucana, que “apesar de não serem trabalhos muito antigos, pois a data de sua execução deve estar situada entre os séculos 17 e 18, pouco ou quase nada se conhece dos seus autores e da época em que eles viveram; excetuando a pintura do teto da Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, obra de João de Deus Sepúlveda, que na mesma trabalhou entre os anos de 1764-68, e a que está no forro do coro da mesma igreja, de autoria de Luiz Alves Pinto, tudo o mais é desconhecido”. Passadas tantas décadas, força é reconhecer que a situação acima descrita pouco se modificou, o que não deve causar espanto, pois as causas de tanto desconhecimento perduram até hoje: ausência de pesquisadores e dificuldade de acesso a documentos de arquivo.

Como em toda a pintura colonial da América Latina, a pernambucana vincula-se a tendências e estilos europeus, que busca imitar com a compreensível defasagem cronológica, e com recursos técnicos obviamente limitados. Influências flamengas, espanholas e em menor grau italianas, alternam-se ao forte impacto da arte portuguesa para formar um conjunto respeitável de obras anônimas, nas quais vívido senso cromático anima, por vezes, um desenho tosco e improvisado, em meio a uma atmosfera eminentemente popular.

João de Deus Sepúlveda, A Batalha dos Guararapes, detalhe, Igreja de NS da Conceição dos Militares, Recife

Datam de 1699 a 1702 as pinturas das paredes e do forro da Capela Dourada da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, em Recife, admirável conjunto que parece ter querido emular nos Trópicos, a uma distancia de dois séculos, as maravilhosas pinturas da capela-mor da antiga Igreja da Madre de Deus, em Xabregas, junto a Lisboa, sede atual do Museu Nacional do Azulejo. De autoria por identificar, algumas pelo menos podem ter sido feitas (como propôs José Antonio Gonsalves de Melo) por José Pinhão de Matos, talvez o melhor pintor pernambucano em atividade naquele momento, além de amigo de Antônio Fernandes de Matos, ministro da Ordem e arquiteto responsável pela obra. Desse valioso conjunto de santos e santas destacam-se, pela qualidade e pelo estado de conservação, São Pedro Depodo, São Torrelo, São Francisco e os Cardeais e Santa Joana da Cruz. Quanto aos dois compridos painéis nas paredes laterais da igreja, dedicados aos principais mártires franciscanos, foram feitos em 1707-10.

Curioso conjunto de pinturas encontra-se desde 1729 na Igreja de São Cosme e Damião, em Igaraçu. São quatro grandes painéis, o primeiro dos quais se refere à fundação da cidade, a 27 de setembro de 1530, e explica como deveu seu nome ao espanto dos indígenas ante o tamanho das naves portuguesas (igaraçu significa grande barco em tupi); o segundo revela como a construção da igreja deveu-se à gratidão dos portugueses a São Cosme e São Damião, por terem derrotado em seu dia os índios da região; o terceiro ilustra o milagre ocorrido a 1º. de maio de 1632, quando alguns holandeses que saqueavam a vila decidiram destelhar a igreja, “o que não puderam conseguir, porque dos que subiram acima uns ficaram cegos, e outros mortos”; finalmente, o quarto representa um episódio da peste de 1685, quando Igaraçu foi poupada graças a “especial favor” de seus dois padroeiros. Esse último painel parece-nos especialmente valioso pela quantidade dos personagens e pelo caráter ingênuo, enorme história em quadrinhos bem de acordo com o espírito da época.

Numerosas pinturas anônimas podem ser ainda hoje apreciadas nos conventos e igrejas pernambucanos, como por exemplo na Sé de Olinda (Santa Quitéria, São Estanislau e outras, algumas recuando ao Séc. XVII), no Convento de Santo Antônio em Recife (Alexandre de Hales com seus alunos São Tomás e São Boaventura), na Co-catedral da Madre de Deus (Nossa Senhora Sedes Sapientiae, São Felipe Néri, São João Nepomuceno) etc.
Mas a parte mais elevada da produção pictórica pernambucana do período colonial é constituída pela obra de três pintores de vida e carreira mais

conhecida: João de Deus Sepúlveda, José Eloi e Francisco Bezerra -, devendo ainda ser mencionados alguns pintores de menor fôlego, como Manoel de Jesus Pinto, João José Lopes da Silva, Sebastião Canuto da Silva Tavares, Luis Alves Pinto e José Rebelo de Vasconcelos.

Painel de Igaraçu, detalhe, Igreja de São Cosme e Damião, Igaraçu PE

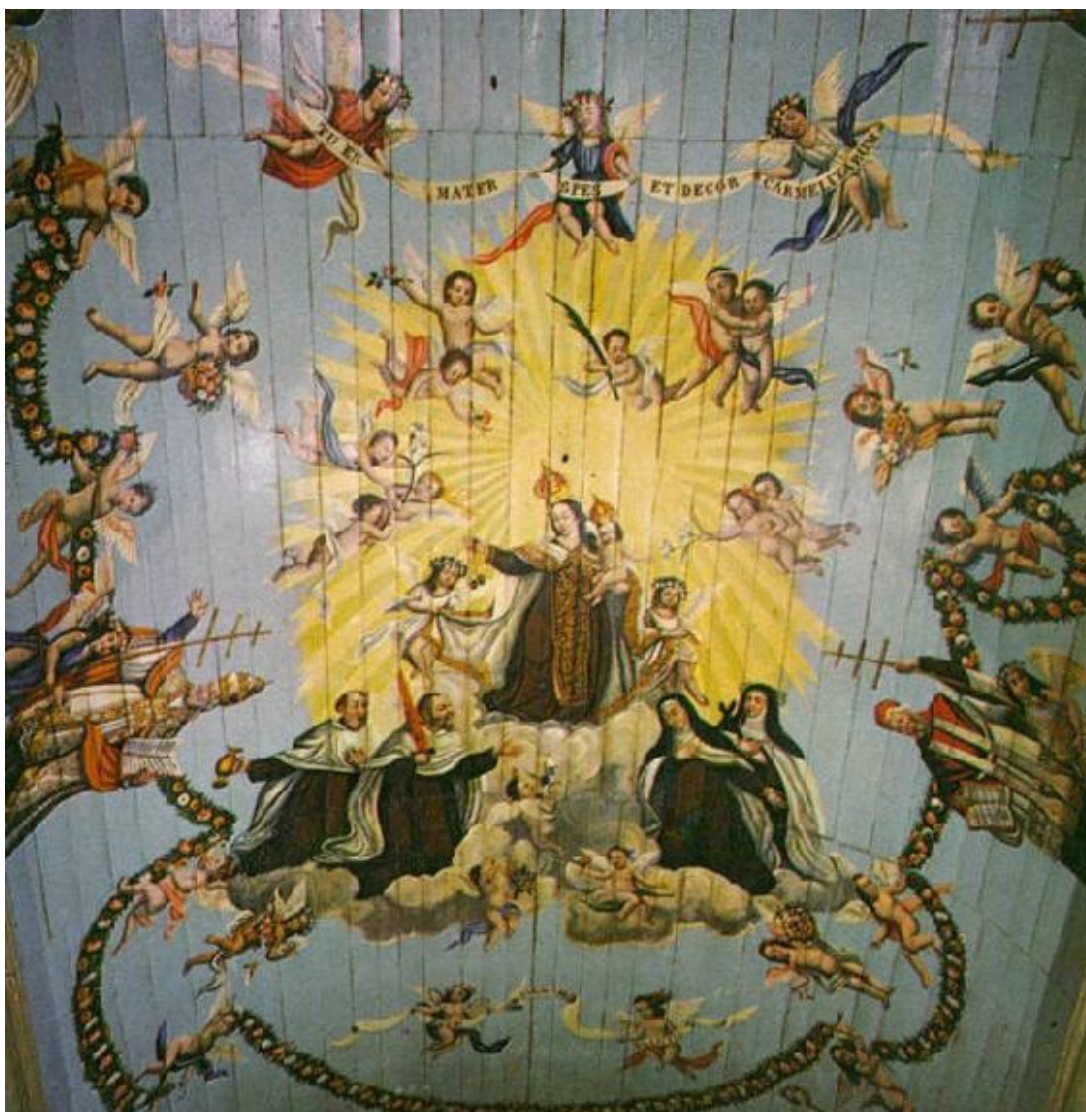
De uma família de artistas, João de Deus Sepúlveda é o pintor pernambucano mais importante do Séc. XVIII. Deve ter nascido no primeiro terço do século, era também músico e parece ter seguido a carreira militar, pois é referido às vezes em documentos como “Tenente João de Deus Sepúlveda”. Sua obra mais antiga de que se tem notícia é a série de pinturas sobre a vida de Santa Teresa, na Igreja de Santa Teresa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Recife, objeto de três contratos firmados entre o artista e a irmandade em 1760-61. Poucos anos depois, a 14 de junho de 1764, Sepúlveda firmou novo contrato, agora com a Mesa da Irmandade de São Pedro, para realizar a pintura do enorme forro da Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, trabalho esse ao qual se dedicou pelos próximos quatro anos, e que tem por tema São Pedro Abençoando o Mundo Católico.

A Sepúlveda é ainda atribuída a pintura do forro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, em Recife, encomendada em 1781 pelo Governador José César de Menezes e representando a Batalha dos Guararapes. Trata-se de obra de qualidade excepcional, sobretudo pela vivacidade da cena evocada, a que não falta o detalhe da intervenção miraculosa da Virgem Maria em favor dos portugueses.

Ativo na segunda metade do Séc. XVIII e ainda em começos do século seguinte, José Eloi contratou em 1785 “um painel de sacristia do Mosteiro de São Bento de Olinda e sua circunstância” – possivelmente o grande painel do forro, com cenas da Vida de São Bento: O jovem Bento deixa a casa paterna, O jovem Bento se dedica com ardor à oração e ao trabalho, O jovem Bento decide-se a abandonar a carreira das ciências pela vida religiosa etc. etc. Nesse, e em outros trabalhos que realizou para os beneditinos de Olinda, sua arte não atingiria a mesma altura da de João de Deus Sepúlveda; mas há, nela, um brasileirismo que o levou a utilizar como suporte materiais regionais, como tiras de couro (Santa Clara de Assis, da Igreja de São Francisco de Marechal Deodoro, em Alagoas, cuja pintura do forro, de 1807, também seria de sua autoria).

Francisco Bezerra foi o autor, em 1785, dos 10 painéis sobre a vida de São Pedro que outrora adornavam o forro da Igreja de São Pedro dos Clérigos, e de há muito desapareceram. Sua arte pode ser porém avaliada pelas oito cenas da vida de São Bento que executou em 1791 para a sacristia da Igreja do Mosteiro de São Bento de Olinda, e que o revelam pintor dotado de certa habilidade, mas artista discreto.

São Paulo e Paraná

Embora não tenha contado em tempos coloniais com um número alentado de pintores, sendo os poucos de que dispôs dificilmente capazes de emular com os Ataídes, Rochas, Sepúlvedas, Ricardos do Pilar e outros tantos vultos das escolas Mineira, Bahiana, Pernambucana ou Fluminense de pintura, a despeito do isolamento em que vivia e da proverbial pobreza de seus moradores, cuja minguada economia não lhes permitia sequer sonhar em bancar obras suntuárias, a Província de São Paulo (que abarcava então os atuais Estados de São Paulo e do Paraná) também viu desenvolver-se, a partir de meados do Séc. XVIII, sua escola regional de pintura, iniciada por José Patrício da Silva Manso e que, através de seu aluno Jesuíno do Monte Carmelo e de Miguelzinho Dutra, continuou ativa até bem avançado o Séc. XIX.

Jesuíno do Monte Carmelo, Teto da Igreja de NS do Carmo, Itu, SP

Desde muito antes desses três nomes famosos, contudo, a arte pictórica fizera sua aparição na capitania, primeiro nos doze painéis que, avaliados em um cruzado cada, pendiam em 1629 das paredes do ricaço Gaspar Barreto, como informa Afonso Taunay; em seguida, em 1655, num surpreendente, para a época e o lugar, retrato equestre de Francisco Nunes de Siqueira feito por João Moura, "pintor morador nesta villa" e talvez o primeiro desse ofício em São Paulo, que representou o herói "a cavalo, vestido de armas brancas, em sela hierônima, com lança ao ombro, bigodes à fernandina"; e isso sem falar nos "painéis de apóstolos", nos "painéis grandes, feitio de Nossa Senhora e Menino Jesus" e até nuns enigmáticos "doze painéis de madamas", talvez os mesmos que pertenceram a Gaspar Bareto, os quais reaparecem em 1672, 1681 e 1697 em inventários; depois, através das ingênuas pinturas anônimas que ainda hoje avivam, se bem que adulteradas ou deterioradas, o interior do que resta de primitivas capelas e igrejas.

Jesuíno do Monte Carmelo, São Marcos, ost, Museu de Arte Sacra, SP

De duas espécies são essas pinturas anônimas, que se alastram por arcos-cruzeiros e forros de naves, e ambas de inspiração jesuítica: a primeira e mais antiga é a pintura de groteschi, um emaranhado de ornatos combinando figuras humanas ou simbólicas a formas animais, folhagens e espirais, derivada das decorações de Rafael nas loggiae do Vaticano; a outra é a de motivos chineses, em grande voga na Europa desde começos do Séc. XVIII, mas de adoção mais tardia no mundo português. Exemplos de grutescos (por se referirem às grutas de Roma onde esse tipo de ornamentação parece ter florescido) podem ser vistos na capela da Fazenda Santo Antonio, em São Roque, de fins do Séc. XVII; de chinoiseries, nos frisos que nas pinturas dos nove caixotões do forro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Embu margeiam o motivo central, de inspiração renascentista. Existem também chinesices, e em bom número, na pintura de retábulos e mesmo dos oratórios domésticos paulistas setecentistas ou já oitocentistas, sendo disso exemplo o retábulo da capela da Fazenda Piraí, de Itu, do centro do qual um rútilo sol ibérico irrompe de um fundo carmesim em rústico fingimento de laca.

Além dos painéis religiosos, dos tais retratos de madamas, da pintura de grutescos e da de chinesices, outro e mais ambicioso gênero foi também praticado em São Paulo, em época tardia: a pintura perspectivista, a qual, ocupando forros das sacristias e naves de igrejas, rasga-os de fora a fora para criar espaços fantásticos, numa antevisão do céu. Destacaram-se em São Paulo na prática desse tipo de pintura, além dos mais conhecidos José Patrício da Silva Manso e Jesuíno do Monte Carmelo, dois outros artistas sobre os quais pouco se sabe, ambos ativos em Mogi das Cruzes em começos do Séc. XIX: Manoel do Sacramento e Antonio dos Santos.

Miguelzinho Dutra, Festa do Divino, aquarela, 1841, 0,35x0,24, Museu de Arte Contemporânea da USP

José Patrício da Silva Manso, falecido em 1801, foi o mais importante pintor de São Paulo em tempos coloniais. Dotado de temperamento violento – “mal comportado, grosseiro, ofende a todos”, dele disse Mário de Andrade -, sobre sua origem e aprendizado pouco se sabe: o próprio Mário o diz nascido em Santos, mas há quem o julgue, talvez com maior razão, natural de Minas, existindo de qualquer modo certo parentesco de estilo entre algumas de suas obras mais famosas – como a do forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Candelária em Itu possivelmente sua obra-prima – e certas realizações da melhor pintura perspectivista mineira, o que parece indicar que as conheceu de perto.

Três anos antes de chegar a Itu para trabalhar nas pinturas da matriz, tarefa à qual se entregou entre 1780-84, José Patrício já tinha realizado em São Paulo decorações na Igreja de São Bento, para a qual também fez quatro painéis sobre a vida do santo, hoje perdidos. Retornando a São Paulo ao cabo daquela empreitada, nessa cidade passou a trabalhar em 1784 na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (o que voltaria a fazer após 1790), e em 1785 na Igreja da Ordem Terceira do Carmo: exerceu também sua arte nos mosteiros beneditinos de Santos e do Rio de Janeiro, e acabara de pintar O Patriarca São Bento em Glória, na Igreja de São Bento em São Paulo, quando numa passagem por Campinas foi assassinado, ao que parece por um carpinteiro a quem destratara.

Joaquim José Codina, Pessoas mascaradas, desenho, 0,26x0,17, Museu Bocage, Portugal

Na Matriz de Itu José Patrício tivera por ajudante a um jovem santista de seus 17 anos, Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819), que adotaria o nome de Jesuíno do Monte Carmelo depois que, aos 33 anos, viúvo e pai de quatro filhos, ingressou na Ordem dos Carmelitas. Na preciosa monografia que lhe dedicou em 1944, Mário de Andrade considera-o “a mais curiosa e importante figura da arte colonial paulista”, o que de fato pode ter sido, se se levar em conta que foi também arquiteto e compositor. Destacam-se, na produção pictórica de Jesuíno, a pintura do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Itu – decerto uma de suas obras mais graciosas, com seu friso de anjinhos brejeiros que sustentam guirlandas de flores em torno à visão central, na qual a Virgem do Carmo entrega o escapulário aos santos carmelitas, tudo “com um sabor alegremente festa-de-arraial”, como observou Mário, e a pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo, de 1796, na qual executou, cada uma em tamanho natural, 24 figuras de santos e santas carmelitas dispostas em grupos de quatro, equilibrando-se precariamente nos bordos do enquadramento. Jesuíno, que ao se tornar sacerdote, em 1797, praticamente deixou de pintar, foi a rigor um autodidata, servido por uma visão ingênua e sem grandes recursos técnicos, o que se patenteia na anatomia canhestra de suas figuras e nas suas bisonhas tentativas de perspectivismo, de comovedora simplicidade. Mas é justamente aí que residem seu encanto peculiar e a singularidade de sua contribuição à pintura paulista de fins do Setecentos.

Quanto a Manoel do Sacramento e Antonio dos Santos, a quem são atribuídas as pinturas da Igreja da Ordem Terceira do Carmo em Mogi das Cruzes – respectivamente o teto da nave e a tarja da capela-mor, com Nossa Senhora do Carmo tendo ao colo o Menino Jesus -, uma e outra de excepcional qualidade e datáveis, a primeira, de 1801-02, e a outra, de 1814-15, bem próximas pela composição, o desenho e o colorido da melhor pintura mineira da época, ambos podem não ter sido paulistas, mas mineiros, atraídos pela encomenda a Mogi das Cruzes.

José Joaquim Freire, Malocas, desenho, 35x0,24, Biblioteca Nacional, RJ

O último pintor de que aqui nos ocuparemos nasceu e trabalhou já em pleno Séc. XIX, e a rigor não pode ser considerado artista colonial, embora o seja pelo espírito: é Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra, o Miguelzinho Dutra (1812-1875), nascido em Itu, falecido em Piracicaba e decerto o mais notável membro de uma estirpe de pintores ativos em São Paulo desde o Séc. XVIII até nossos dias, através oito gerações. Arquiteto, escultor, ourives, músico e escritor além de pintor, Miguelzinho trabalhou em Piracicaba a partir de 1845 na construção da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, mas se destacou sobretudo como autor de ingênuas aquarelas, nas quais fixou aspectos da cidade e tipos populares. A ele, como ao francês Hercule Florence (1804-1879), chegado ao Brasil em 1825 como desenhista da Expedição Langsdorff, deve-se a maior parte da escassa documentação que nos ficou de como era pelos meados do Séc. XIX o interior de São Paulo.

A pintura paranaense de tempos coloniais tem seus pontos altos no conjunto de 39 guaches e aquarelas, hoje numa coleção paulistana, de autoria de certo Joaquim José de Miranda (possivelmente um engenheiro ou cartógrafo militar português), e nas bisonhas aquarelas de João Pedro, o Mulato - um autodidata nascido em Curitiba -, fixando aspectos de Curitiba, Paranaguá e Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis, SC) em 1817. Os 39 guaches e aquarelas representam, em ingênuas cenas que se sucedem como numa história em quadrinhos, o encontro ocorrido a 16 de novembro de 1771, nos campos de Guarapuava, entre os integrantes de uma expedição chefiada pelo Tenente-Coronel Afonso Botelho de Sampaio e Sousa e os índios Kaigang, encontro esse que, a princípio pacífico, degenerou para um ataque à traição dos indígenas, no qual morreram muitos portugueses.

Maranhão e Grão-Pará

Alguns pintores, religiosos em sua maioria, trabalharam no Norte do país desde o Séc. XVII, e muitos são os conventos e igrejas do Maranhão e do Pará que ainda guardam quadros e retábulos, a maior parte em precárias condições de conservação e de autoria indeterminada. Entre os artistas sobre os quais se dispõe de informações estão Luís Correia e Agostinho Rodrigues; caso à parte é o de Freire e Codina, ilustradores da Viagem Filosófica, de Alexandre Rodrigues Ferreira.

Luís Correia, português de Vila Franca de Xira, onde nasceu em 1712, veio aos 18 anos para a missão jesuítica do Maranhão, e até 1742 trabalhou como pintor e dourador no Colégio do Pará, embora não se tenha identificado até agora qualquer obra saída do seu pincel. Fato inusual em sua carreira deu-se em 1738, quando solicitou e obteve dos superiores licença especial para realizar, nas horas de folga, pinturas sob encomenda de particulares, de modo a ajudar os pais. Também sobre as obras acaso produzidas nada se sabe, mesmo porque a autorização pouco depois foi revogada. Outro que trabalhou no Colégio do Pará, entre 1740-44, foi Agostinho Rodrigues, que era também escultor. Esses dois artistas, mais João Xavier Traer (que foi a princípio pintor), são apontados por Germain Bazin como os autores das pinturas da Igreja de São Francisco Xavier, em Belém.

Talvez seja possível incluir, entre os pintores, os dois riscadores do Real Gabinete de História Natural do Museu da Ajuda de Lisboa que acompanharam Alexandre Rodrigues Ferreira em sua viagem de quase 40 mil quilômetros através da selva amazônica, entre 1783-92. São eles Joaquim José Codina e José Joaquim Freire, que em centenas de aquarelas e desenhos documentaram a fauna, a flora, a geografia e a etnografia dessa imensa região. Sabe-se que Freire estudou com João de Figueiredo, e era segundo-tenente cartógrafo da Marinha Portuguesa, tendo falecido pouco depois de 1814.

As aquarelas de Freire e Codina se dispersaram por Portugal e Brasil. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui um volume – Prospectos de Cidades, Vilas, Povoações, Fortalezas e Edifícios, Rios e Cachoeiras da Expedição Filosófica do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá - contendo 109 aquarelas e desenhos, uns assinados Freire, outros Codina, a maior parte sem assinatura. Codina parece-nos ter sido mais documentarista, e Freire, mais

artista, dotado de maior emoção.

Mato-Grosso e Goiás

O primeiro pintor que trabalhou em Mato Grosso foi Francisco Xavier de Oliveira, nascido por volta de 1710, desenhista e cartógrafo trazido de Santos pelo primeiro governador da recém-fundada capitania, Rolim de Moura. Esse artista viveu longos anos em Cuiabá, a expensas do governador e realizando basicamente trabalhos de cartografia.

Sabe-se que ordens régias dificultavam, quando não proibiam, que se fizesse retratos dos governadores; em Mato Grosso, porém, existiam retratos de Rolim de Moura (feito em Portugal) e de Luís de Albuquerque, inaugurado em 1777 “na casa da Câmara, onde se acham os de seus augustos antecessores, como informa Nogueira Coelho. Muito tempo depois havia nessa mesma Câmara “retratos, em tamanho natural, do Rei Dom João V e dos cinco primeiros capitães generais”, sendo de supor que Francisco Xavier de Oliveira tenha tido algo a ver com os mesmos.

Temos ainda notícia de dois outros artistas mato-grossenses, ou que trabalharam na região: o Padre José Manuel de Siqueira, nascido em 1750 em Cuiabá, autor e ilustrador de uma Memória sobre a Decadência atual das três Capitanias de Minas (1802), e o mestre-dourador e pintor João Marcos Ferreira, que em 1781 trabalhava na execução do retábulo da Matriz do Senhor Bom Jesus de Cuiabá.

Quanto aos poucos pintores que atuaram na Goiás colonial, quando não no Séc. XIX, mas de certo modo ainda vinculados ao Séc. XVIII, citemos Reginaldo Fragoso de Albuquerque, que em 1766 radicou-se em Meia Ponte (atual Pirenópolis); Bento José de Souza, de Vila Boa de Goiás, onde realizou diversos retábulos para igrejas locais; André Antonio da Conceição, autor, em 1870, da pintura do forro da Igreja de São Francisco de Paula de Vila Boa de Goiás, e poucos mais.

Rio Grande do Sul e as Missões

O mais antigo pintor que atuou em território do atual Rio Grande do Sul pode ter sido o jesuíta Antonio Sepp Von Rechegg, tirolês educado em Viena, chegado às Missões Orientais em 1691, aos 36 anos. Dele se sabe que foi simultaneamente arquiteto, escultor, pintor e músico, além de escritor, autor de Viagens às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos – e tudo isso sem descurar sua função principal, de catequizador dos guaranis. A certa altura de seu livro, referindo-se ao projeto da igreja da redução de São João Batista, de sua autoria, Sepp escreveu o seguinte:

- Os altares vão-se fabricando aos poucos, de cedro. Entrementes, o pintor já embelezou três deles (grifo não original). No altar-mor, vê-se o padroeiro da povoação, batizando a Cristo no Jordão; pouco mais acima o padroeiro da antiga redução, o Arcanjo São Miguel, recalcando a Lúcifer no inferno; os lados inferiores são ocupados por Santo Inácio e São Francisco Xavier e os superiores pelos dois príncipes dos apóstolos São Pedro e São Paulo, reproduzidos em cores. O altar lateral do lado do Evangelho é consagrado a Jesus, Maria e José; o do lado da Epístola a meu padroeiro, Santo Antonio. A igreja está pintada a diferentes cores. (.....) Vêem-se pendentes das paredes quadros de diversos santos.

Infelizmente, Sepp não cita o nome do pintor, o qual tanto pode ter sido um de seus companheiros jesuítas quanto algum indígena hábil no manejo dos pinceis, sabido como, segundo o próprio Sepp, referindo-se aos seus índios, “o que viram uma só vez, pode-se estar convencidíssimo de que o imitarão. Não precisam absolutamente de mestre nenhum, nem de dirigente que lhes indique e esclareça sobre as regras das proporções, nem mesmo de professor que lhes explique o pé geométrico. Se lhes puseres nas mãos alguma figura ou desenho, verás daí a pouco executada uma obra de arte, como na Europa não pode haver igual”.

Dos primeiros tempos da Independência, ainda imbuídos da atmosfera do século precedente e antes de que chegassem da Europa artistas como François Ther, Depuy e Alphonse Falcoz, citem-se os pintores João de Deus, nascido em São Paulo por volta de 1774, preso aos 65 anos, durante o Processo dos Farrapos, por ter pintado bandeiras da República de Piratini; José Simeão, autor de decorações em residências particulares, além de cenógrafo; Joaquim Pintor, dito o pinta-ratos, e o retratista baiano Manoel José Gentil, que estudou no Rio de Janeiro

com Manoel Dias de Oliveira, e entre 1822-24 viveu em Porto Alegre

Aleijadinho

Arnaldo Marques da Cunha

Escultor, arquiteto e ornamentista sacro.
Antônio Francisco Lisboa, dito (1738: Ouro Preto, MG – 1814: Idem).

Filho natural do arquiteto e mestre-de-obras português Manuel Francisco Lisboa com uma de suas escravas africanas de quem se conhece apenas o primeiro nome (Isabel), Aleijadinho recebeu este apelido devido a uma doença degenerativa (sífilis, lepra, tromboangeíte obliterante ou ulceração gangrenosa) que provocou a deformação dos seus membros superiores e inferiores.

Apesar de, formalmente, só ter recebido a educação primária, cresceu entre obras de arte já que, além de seu pai, um dos primeiros arquitetos de Minas Gerais, conviveu muito com o tio Antônio Francisco Pombal, conhecido entalhador das principais cidades históricas mineiras.

Ele realizou, na segunda metade do século XVIII, a mais diversificada e abrangente síntese do rococó internacional com as tradições próprias da arte luso-brasileira, a partir das condições materiais de sua região de origem e ao adaptar os ideais artísticos à sua vivência cotidiana. Para substituir o escasso mármore, por exemplo, usou madeira local e introduziu a pedra-sabão em suas esculturas. Consideradas expoentes máximos dessa arte adaptada ao ambiente tropical e ligadas a recursos e valores regionais, suas esculturas fizeram com que o barroco desenvolvido em Minas Gerais ganhasse expressão particular no contexto colonial brasileiro, a partir dele sendo denominado barroco mineiro.

Aleijadinho exerceu o seu talento em Ouro Preto, mas também deixou vasta produção em Sabará, Caeté, Catas Altas, Santa Rita Durão, São João Del Rei, Tiradentes e Nova Lima, cidades mineiras onde desenhou e esculpiu sob encomenda para dezenas de igrejas. Contou com oficina própria e com grande número de aprendizes. Com mais de 60 anos, já deformado pela doença que lhe inutilizara as mãos e os pés, começou a esculpir as famosas imagens de Congonhas do Campo, trabalhando com o martelo e o cinzel amarrados aos punhos por seus ajudantes.

Não há dúvida quanto ao papel que desempenhou na definição dos rumos da arquitetura religiosa mineira nem quanto à extraordinária importância de sua contribuição. Exerceu notável influência na constituição das características básicas das imagens religiosas, mais contidas e discretas, porém dotadas de uma extraordinária força de expressão.

Apesar de respeitado em sua época, Aleijadinho foi relegado, após sua morte, a um quase esquecimento. O reconhecimento de que sua obra – o barroco reconstruído com uma concepção rigorosamente brasileira – constituiu a expressão máxima desse movimento no Brasil foi uma consequência direta da Semana de Arte Moderna de 1922.

Principais obras

1766 – Para substituir o mármore, introduziu a pedra-sabão em seus relevos escultóricos no esboço do projeto de sua autoria da fachada da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, incluindo a movimentação sinuosa das plantas (característica da elegância assimilada do rococó internacional) em requintadas manifestações de seu talento arquitetônico e ornamental.

1770 – Reformulou a fachada da igreja da Ordem Terceira do Carmo, também situada em Ouro Preto, com a mesma movimentação sinuosa das plantas que, aqui, adquiriram solução de plena continuidade em seus projetos de portadas em pedra-sabão, de decoração interna e de parte substancial da talha aplicada.

1774 – Utilizou a mesma solução sinuosa, desta vez em São João Del Rei, aplicada às paredes laterais da nave da igreja de São Francisco de Assis, cujos desenhos do projeto original de sua autoria ainda se conservam no Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

1796-99 – Executou em Congonhas do Campo, com o auxílio de artistas colaboradores de sua oficina, as 64 figuras em madeira (cedro) que compõem a Via Sacra. Distribuiu as imagens em sete grupos, representando, sucessivamente, os episódios da Ceia dos Apóstolos, da Agonia no Jardim das Oliveiras, da Prisão, da Flagelação, da Coroação de espinhos, do Caminho do Calvário e da Crucificação. Concebeu cada um desses conjuntos escultóricos como uma autêntica cena teatral, seguindo a tradição europeia das representações dos "Mistérios" medievais e, em todos os grupos, concedeu o principal destaque às esculturas do Cristo, nas quais representou nuances variadas do sofrimento humano em expressões de extrema sensibilidade. Sua genialidade como escultor encontrou campo privilegiado de expressão neste monumental conjunto do santuário de Congonhas, todo ele reunido em um único sítio.

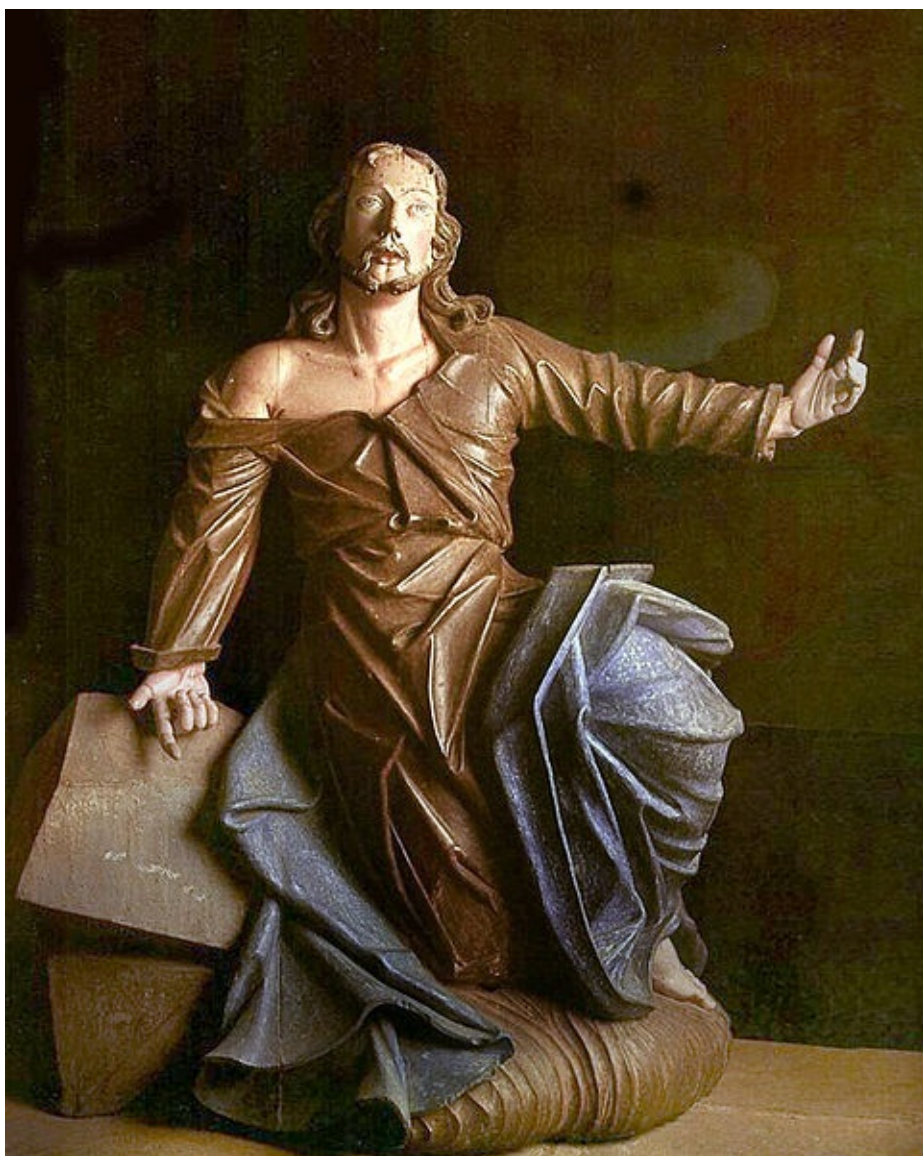
1800-05 – Esculpiu, também em Congonhas do Campo, as estátuas em pedra-sabão dos 12 Profetas, consideradas as suas obras-primas: concentrou as imagens numa área estratégica – nas muretas das escadarias e no parapeito do adro. A impressão geral que ficou do conjunto é a de uma coreografia solene, na qual os gestos e atitudes de cada personagem encontram correspondência nos demais. Essas apocalípticas esculturas são consideradas as últimas expressões autênticas da arte cristã ocidental.

Aleijadinho, Congonhas do Campo, MG

Aleijadinho, Museu de Arte Sacra, São Paulo

Aleijadinho, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos

Aleijadinho, São José de Botas

Aleijadinho, S. Francisco de Assis, Ouro Preto, MG

Aleijadinho, Cristo orando, Congonhas, MG

Fontes

MIRANDA, Selma Melo. “Arquitetura barroca: análise e linhas prospectivas”. In: Barroco, Belo Horizonte (Brasil), nº. 18, 2000.

—— . “Nos bastidores da arquitetura do ouro: aspectos da produção da arquitetura religiosa no século XVIII em Minas Gerais”. In: Portugal-Brasil / Brasil-Portugal: as duas faces de uma realidade artística. Lisboa: CNCDP, 2000, p. 94-105.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. “Barroco e rococó na arquitetura colonial mineira”. Revista do IAC. Ouro Preto, nº. 1, dez. 1994, p. 13-19.

—— . História da arte no Brasil: textos de síntese. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

Rede Netsaber (<http://www.passei.com.br>).

Os holandeses no Brasil

Pernambuco antes de Maurício de Nassau

Raul Mendes Silva

Em 1580 Dom Sebastião, rei de Portugal, faleceu sem deixar descendentes, abrindo o caminho para que, em toda a Península Ibérica, pelas leis vigentes na monarquia, o poder passasse ao soberano da Espanha. A regra valia também para as colônias lusitanas e por isso o Brasil ficou temporariamente sob o domínio da coroa espanhola.

Pela sua enorme extensão e pelas riquezas naturais, o território brasileiro era objeto da cobiça de nações europeias, entre as quais a Holanda, então uma potência comercial e militar muito poderosa. O objetivo imediato dos holandeses era o comércio do açúcar, dentro de um cenário de hostilidades com a Espanha e, consequentemente, com Portugal.

No século 17 a Holanda vivia em regime de liberdade política, com progresso social e tolerância religiosa, sem sofrer o atraso que perdurava em outras regiões da Europa. A sua economia, baseada principalmente no comércio, recebia os benefícios de um capitalismo comandado por uma burguesia local empreendedora. Era um sistema que, na época, podia ser considerado como moderno.

O Brasil sentia ausência de autoridade, porque o próprio Portugal estava sendo governado por um rei espanhol desde 1580, situação que só mudou em 1640, quando os portugueses reconquistaram o poder.

Uma das empresas comerciais de maior importância na Europa era a Companhia das Índias Ocidentais, que tinha ramificações em vários países do continente. Funcionava como uma organização transnacional dos dias atuais, inclusive protagonizando o comércio entre o Oriente e o Ocidente.

A imponente sede da Companhia das Índias em Amsterdã, gravura da época

Em 9 de maio de 1624 os holandeses, usando a sua marinha de guerra e cerca de 2.000 soldados, invadiram Salvador, que capitulou perante a superioridade dos atacantes. O Governador-Geral, Diogo de Mendonça, foi capturado e mandado para a Holanda. Com a cidade invadida, o bispo da Bahia, Dom Marcos Teixeira, assumiu o comando das tropas em retirada e iniciou investidas contra os invasores, que tiveram que permanecer confinados na capital baiana. Passado menos de um ano, em 30 de abril de 1625, uma armada luso-espanhola de grande poder de fogo cercou Salvador e inverteu a situação, expulsando os neerlandeses.

Três anos depois, navios holandeses assaltaram um comboio de embarcações espanholas que transportavam um carregamento de prata, apossando-se daquela imensa fortuna, o que lhes permitiu financiar nova investida nas costas brasileiras, desta vez na região de Olinda, na Praia de Pau Amarelo, mais vulnerável que Salvador. O governador Matias de Albuquerque, sem outra saída, mandou queimar todo o açúcar que estava no porto e a população teve que debandar para o interior.

As tropas luso-brasileiras conseguiram reagrupar-se e construir uma fortificação improvisada no Arraial do Bom Jesus, onde se defenderam durante alguns anos. Porém, cercados e sob ataque constante dos holandeses, tiveram que abandonar o local. Após mais investidas pela Paraíba, finalmente os invasores puderam dominar a região, apesar das guerrilhas luso-brasileiras, comandadas pelo Conde Bagnoldo.

Depois de onze anos de combates entre as forças holandesas e os luso-brasileiros, finalmente em 7 de junho de 1635 os primeiros lograram ocupar Arraial do Bom Jesus, vencendo as tropas do Governador-Geral Matias de Albuquerque, e instalando-se em Pernambuco como vencedores. Começava então um período que durou 24 anos.

***

Entre 1623 e 1646 a Companhia das Índias holandesa, nas rotas das Américas e da África, capturou no Atlântico cerca de 550 embarcações hispano-portuguesas, pilhando mercadorias e escravos no valor de 6.710 florins. A importância total dos apresamentos no Brasil ultrapassou 30 milhões de florins. Como se vê, além da exploração da cana-de-açúcar, a pirataria imposta pela força da marinha neerlandesa era um gigantesco negócio. Mas havia o lado das despesas com pessoal, armamentos e munições, deslocações e instalações, que fragilizavam esse gigante comercial e militar. Como isto não bastasse, a lógica capitalista impunha à Companhia (que era dirigida por um “Conselho dos 19”) a distribuição de dividendos entre seus acionistas. Para cobrir as dívidas, frequentemente a empresa recorria a aumentos de capital, captados sob a forma de empréstimos dos próprios acionistas, em torno de 6% ao ano, o que se revelou desastroso.

Processamento do açúcar, gravura da época

Ao contrário dos colonialistas portugueses, que viam no Brasil uma extensão de seu próprio território da metrópole, os holandeses consideravam a colônia como um empreendimento simplesmente comercial.

Mesmo assim, para os neerlandeses, o caminho natural foi complementar e substituir o comércio da pirataria pela exploração de mercadorias produzidas na colônia brasileira. Porém, no caso da capitania de Pernambuco, o ambiente ficava cada vez mais difícil, devido às incursões hostis por parte dos luso-brasileiros, dos negros e dos próprios índios. O nome de *Nova Holanda* já se tinha firmado, mas tornava-se necessário criar um sistema de governo com instrumentos militares e civis, capaz de cimentar a fraca construção instalada. Enfim, a colônia precisava de um governador (*Statthalter*) com visão estratégica de estadista, não um cabo de guerra, por mais competente que fosse.

A Época de João Maurício de Nassau

Os Estados Gerais holandeses, com a concordância do próprio Frederico Henrique de Nassau, príncipe de Orange (1584-1647) ofereceram o posto ao Conde alemão João Maurício de Nassau (1604-1679), o que se revelou uma escolha acertada. Este último aliava à sua educação nas universidades de Basiléia e Genebra a experiência de militar, com passagem por algumas batalhas. Felizmente para a história da pintura no Brasil, ele admirava e cultivava as artes.

Maurício de Nassau, em cópia da tela de Nason (esta cópia pertence ao Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro)

O Conselho dos 19 atribuiu-lhe uma verba de 6 mil florins para se instalar em Pernambuco, um salário mensal de 1500 florins, mais 2% sobre os bens tomados aos inimigos, cifras de fazer inveja a qualquer “Ceo” de hoje.

Em princípio, o novo governador teria à sua disposição 32 embarcações e sete a oito mil soldados, porém as despesas pareceram depois exageradas ao Conselho dos 19, que acabou enviando para o Brasil somente 12 navios e 2.700 militares. Contudo, permaneciam as indecisões e receios de perda de dinheiro por parte dos acionistas, o que levou Maurício a partir em 25 de outubro de 1636 apenas com 4 navios, chegando ao Recife em 23 de janeiro de 1637.

O Conde assumiu o poder de toda a administração interna, que acumulava com as funções de comandante das forças terrestres e marítimas. Como viajante, ficou deslumbrado com a beleza das paisagens, mas suas tarefas imediatas seriam estabelecer boas relações com os índios e negros, além de resolver os conflitos com os luso-brasileiros, de maneira a aproveitar as potencialidades econômicas da colônia. As lutas que incendiavam a região teriam que cessar, construindo-se barreiras militares, principalmente na zona de Porto Calvo, onde continuavam se agrupando bandos armados de portugueses e nativos.

Seus esforços revelaram-se insuficientes e os holandeses tiveram que parar com os ataques, deixando muitas armas e munições em poder dos adversários, prosseguindo o clima de beligerância. Em cada escaramuça, as tropas de Nassau perseguiam os guerrilheiros – estes, naturalmente, conheciam melhor as montanhas e florestas e logravam quase sempre escapar. Os rigores do sol, a falta de água potável e a inevitável disenteria, igualmente castigavam as tropas regulares holandesas, dizimando suas forças. Apesar das missivas do governador, a cúpula da Companhia das Índias parecia inflexível em não aceitar mais gastos porque, para a empresa, a colônia era um investimento a curto prazo, não uma aposta histórica.

Tais limitações repercutiam no frágil tecido social, registrando-se arruaças, desordens, roubos e homicídios. A disciplina férrea, que funcionava nos exércitos europeus, tornava-se de execução difícil nas hostes tropicais, já que entre seus comandantes e oficiais se albergavam muitos fora-da-lei e funcionários despreparados.

Maurício de Nassau encontrou esta situação calamitosa, que tratou de sanear

com pulso de ferro, mandando executar penas de morte pendentes, obrigando a cidade a seguir regras de limpeza e montando uma eficiente rede social de saúde, no que foi auxiliado por seu médico particular, Willem Piso. Seguindo o modelo da metrópole, providenciou asilos para mendigos e órfãos.

Os católicos e judeus queixavam-se das descriminações a que eram submetidos pela religião do poder, o calvinismo. O governador impôs a liberdade de culto e proibiu as perseguições por motivo confessional, mesmo com a relutância dos calvinistas. Dado que a maioria dos holandeses era constituída por homens, muitos deles tinham assumido relações de concubinato com mulheres de origem portuguesa, negra ou índia. Maurício determinou que as leis de seu país fossem aplicadas aos regimes de casamento, mesmo nos casos multirraciais.

De fato, outra grande diferença cultural entre os luso-brasileiros e os holandeses relacionava-se com as orientações religiosas. Enquanto os primeiros estavam ligados à fé católica, naqueles tempos agitada pela Reforma, os invasores seguiam o Calvinismo (protestante). Curiosamente, os holandeses mantinham sua austeridade social e administrativa junto com a licenciosidade das bebidas. O Calvinismo tinha sido introduzido no Brasil no século 16, quando da chegada dos franceses ao Rio de Janeiro, e prolongou-se pelo século seguinte durante toda a estadia dos holandeses, inclusive ao longo do período de Maurício de Nassau. Paralelamente à catequese católica, os calvinistas dispunham de locais para o ensino e a prática religiosas. Entretanto, ao contrário do que acontecia em outras partes da Colônia – dominadas pelo Catolicismo - o ambiente em Pernambuco holandês caracterizava-se fundamentalmente pela liberdade de cultos e respeito pela diversidade de orientações da fé de cada segmento da população, apesar das reclamações de católicos e judeus.

No caso de estoques de alimentos, vindos da metrópole ou produzidos localmente, recorreu-se a métodos racionais e armazenamento, combatendo-se a corrupção, saneando-se um dos principais problemas da colônia.

O Conde organizou quatro milícias civis para proteger a cidade. Convencido da impossibilidade de obter mais recursos da metrópole, passou a confiscar e vender engenhos e terras ociosas, conseguindo obter dois milhões de florins para financiar a colônia. Os fugitivos, com garantias de que não haveria retaliações, começaram a voltar, gozando das mesmas prerrogativas dos holandeses. O tecido social começou a recompor-se.

Nassau era um aristocrata rico e de gosto requintado. Conhecia e correspondia-se com ilustres personalidades europeias. Incomodado com suas precárias instalações provisórias, mandou construir um palácio para morar, Vrijburg (Friburgo) que, à maneira de seus congêneres europeus, ocupava dezenas de serviçais. Outro palácio, o Boa Vista, destinava-se a abrigar os poderes públicos. Quando a Companhia das Índias não dispunha de verbas, ele pagava as despesas do próprio bolso.

Foi também em Pernambuco, sob domínio holandês, que se firmou uma parte importante da cultura israelita. Numerosos judeus ibéricos (sefaraditas) tinham saído da Espanha e de Portugal em busca de refúgio na Holanda, onde havia tolerância religiosa. A partir daí, numerosos deles optaram por vir para o Brasil, fugindo às perseguições que sofriam na Europa. Existem registros de que, em 1636, uma sinagoga estava sendo erguida no Recife. Curiosamente, foi desta cidade que partiram os judeus que fundaram a primeira colônia israelita da América do Norte.

Recife e seus arredores eram então pouco mais que um aglomerado de ruas, com um reduzido perímetro urbano. Entretanto, a administração de Nassau já em 1637 utilizava um sistema que favorecia a governabilidade. Dispunha de um tipo de administração compartilhada, a Câmara de Escabinos, ou seja, representantes públicos que corresponderiam hoje a um ágil tribunal de primeira instância, além de constituírem uma espécie de vereadores locais.

Foram também criados hospitais, assessorias técnicas junto de cada aldeia de nativos e instituições de assistência, como uma Curadoria de Órfãos. Além disso, os holandeses manifestavam preocupações urbanísticas. Sendo o burgo limitado e apertado era, porém, muito cosmopolita, ali se acotovelavam e conviviam negros, índios, brasileiros de origem europeia, portugueses, judeus, holandeses, franceses e alemães.

Todavia, as deficiências nos serviços, que atualmente denominamos saneamento básico, não conseguiam evitar doenças, que se propagavam como epidemias, que eram o escorbuto e a gonorreia, havendo também proliferação de bordeis, abominados pelas comunidades religiosas locais.

Mas existia a preocupação com serviços públicos, como os bombeiros para a prevenção dos incêndios frequentes, e os encarregados da coleta de lixo. O porto de Recife era objeto de cuidados especiais e sua limpeza obrigatória. Quanto aos

animais domésticos, não podiam ser deixados soltos, sob pena de pesadas multas. Era uma tentativa, inédita no Brasil, de viver em ambiente urbano e razoavelmente civilizado.

Entretanto, os holandeses dependiam quase totalmente dos suprimentos da metrópole e não se empenhavam em uma estratégia competente e eficaz, de longo prazo, para a ocupação do território, ao contrário do que faziam os colonos portugueses vindos para o Brasil. Para os holandeses, a dificuldade em se estabelecer e dominar as zonas rurais lhes seria fatal para o projeto de implantação de uma colônia estável e autossuficiente.

Um choque cultural entre os holandeses e os luso-brasileiros deu-se por conta dos hábitos do desmedido consumo de cerveja e destilados entre os primeiros. É conhecido que o vinho, há muitos séculos, faz parte da dieta dos povos mediterrâneos e ibéricos. O imperador romano Júlio César (100 AC- 44 AC), em seus escritos sobre as guerras gaulesas, deu conta da diferença das preferências alcoólicas entre os “bárbaros” germânicos (Alemanha) e as tropas gaulesas e romanas (França, Itália). Estas bebiam vinho e se envolviam em sexo com as mulheres disponíveis, mesmo na véspera das batalhas, enquanto os germânicos consumiam imensas quantidades de cerveja e destilados, associando este comportamento a festanças guerreiras, em que glorificavam os seus deuses pagãos. A explicação mais imediata para esta diferença baseia-se nos climas dessas regiões mas, além disso, há traços culturais profundos que a justificam. Os europeus do norte se caracterizam pela sua austeridade e a bebedeira funciona como válvula de escape das pressões e responsabilidades. Não por acaso, foi na Holanda e na Europa do Norte que se popularizaram destilados como o *brandy*, a vodka e o gin.

Os holandeses que chegaram a Pernambuco trouxeram com eles essa paixão etílica e bebiam desenfreadamente, tanto ricos como pobres, deixando boquiabertos os luso-brasileiros habituados à rigidez dos preceitos católicos.

Havia escassez de mão-de-obra negra, provocada pela diáspora dos escravos, com fugas para o sul, aprisionamentos por parte dos portugueses ou, simplesmente, porque eles desapareciam na selva, onde se organizavam e realizavam incursões armadas para obter mantimentos. Para ultrapassar o impasse, em julho de 1637 Maurício enviou uma expedição à Guiné e, com uma operação militar, conseguiu capturar numerosos escravos, trabalhadores indispensáveis na produção do açúcar. Sob o ponto de vista da economia, os

efeitos benéficos começaram a se refletir imediatamente na sociedade local.

Nesse mesmo ano, Maurício logrou conquistar Fortaleza, mas as perspectivas de exploração agrícola não se revelaram favoráveis naquela região, apesar dos índios locais desejarem que os holandeses os livrassem do jugo lusitano.

Zacharias Wagener, mercado de escravos no Recife

O escritor Gilberto Freyre

Mais tarde, o escritor pernambucano Gilberto Freyre comentou“... O certo é que o primeiro gosto de governo democrático e largamente representativo, experimentaram-no os brasileiros durante o domínio holandês e sob a administração de um príncipe alemão da casa de Nassau, João Maurício. Foi também Nassau quem se esmerou em criar no Brasil holandês um ambiente de tolerância religiosa escandalosamente novo para a América portuguesa, e irritante para os próprios calvinistas do seu séquito. Nassau foi quem primeiro cuidou sistematicamente de libertar a economia da área brasileira produtora de açúcar, da monocultura, para desenvolver entre nós a policultura”.

Para a colônia, Nassau era um homem além de seu tempo, voltado para o meio ambiente (embora nessa altura ainda não se falasse em ecologia). Com uma tecnologia incomum para a época, conseguiu transportar e transplantar com sucesso centenas de árvores frutíferas e palmeiras de grande porte, com o intuito de embelezar o ambiente e proporcionar sombra em locais públicos.

Devemos lembrar que, ao longo daqueles anos, houve incursões militares de parte a parte e em diversas direções, tanto no Nordeste como no atual Espírito Santo. Maurício pode ampliar os domínios até ao Maranhão e ao Rio São Francisco. Apesar da insistência da metrópole, o governador resistia a atacar Salvador, receando não dispor de efetivos suficientes. Entretanto, as contínuas

tensões e o clima tropical debilitaram a saúde dele a ponto de, a partir de dezembro de 1637, ter ficado três meses de cama, prostrado e com febre.

Todavia, os holandeses da metrópole não tinham desistido de Salvador e, animados com as notícias das cisões entre Portugal e Espanha, em 1638 mandaram cerca de 4 mil soldados, entre eles mil indígenas, para atacar a capital baiana. Tudo indica que a sua espionagem havia fornecido informações não fidedignas, porque a resistência dos baianos foi surpreendentemente poderosa. Conseguiram dominar as cercanias, mas não a cidade, que se encontrava mais fortificada do que imaginavam. No comando dos sitiados estava o Conde Bagnoldo, inimigo velho conhecido dos neerlandeses.

A derrota de Maurício foi acompanhada de perdas significativas por parte de portugueses e espanhóis, mas o governador holandês teve que reconhecer a situação e voltar com as tropas para Pernambuco. Apesar de todas as justificativas, perante Amsterdã o governador havia perdido prestígio. A Companhia das Índias havia enviado ao Brasil o coronel polonês Christovão Artichofsky, que passara a dividir poderes com Maurício, para indignação deste. Ciúmes, invejas, intrigas e outros frutos das cortes palacianas minaram a fragilizada autoridade do governador, que apesar disso conseguiu mandar de volta o polonês - que nunca mais pisou solo brasileiro.

Porém, Nassau se encontrava desiludido com a metrópole e as contínuas intrigas. Em 9 de maio de 1940 apresentou às autoridades holandesas seu pedido de demissão, que lhe foi recusada. No final deste ano, em 1º de dezembro, os portugueses conseguiram, após 60 anos de submissão, livrar-se do domínio espanhol, colocando no trono de Lisboa o Duque de Bragança, como Rei dom João IV. As colônias lusitanas seguiram esse exemplo e o novo monarca tratou-se de aliar-se aos holandeses contra os espanhóis. Em 14 de março de 1641 chegou ao Recife uma carta do novo vice-rei português em Salvador, endereçada a Maurício de Nassau, propondo um armistício. A proposta foi recebida entusiasticamente pelos holandeses.

Zacharias Wagener, Engenho Massaipe, Pernambuco, cerca de 1634

Frans Post, Engenho de açúcar, 1668

Em 1641 verificou-se um breve período de calma aparente, entre os holandeses do Recife e os luso-brasileiros que dominavam o interior e viviam ocupados com a produção nos engenhos-de-açúcar. A verdade é que a situação continuava tensa na região, havendo escaramuças frequentes, que prenunciavam confrontos mais violentos. Analisando erroneamente as circunstâncias, os holandeses da metrópole negociaram a volta de Nassau para a Europa. Em maio de 1694, ele deixou o Recife e voltou à Holanda, deixando em seu lugar uma junta de cidadãos holandeses e a cidade sem liderança.

A situação não parou de se deteriorar; as desavenças continuaram e, para piorar, os preços do açúcar despencavam no mercado internacional. Após muitas escaramuças e duas batalhas (que aconteceram em Guararapes, em 1648 e 1649) que foram amplamente favoráveis aos luso-brasileiros, em 1654 os holandeses se renderam.

***

Para celebrar as vitórias sobre os holandeses e as incluir como episódio estruturante na história do Brasil, o Império encomendou ao artista catarinense Victor Meireles uma grande tela, para simbolizar aqueles momentos. O pintor sintetizou as duas batalhas em um só quadro.

Victor Meireles, A Batalha dos Guararapes, *óleo sobre tela, 500 x 925 cm, 1875-79, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.*

Antônio Felipe Camarão, detalhe da tela de Meireles.

Os fatos relacionados com a ocupação holandesa não eram, então, tão claros como hoje. Meireles viajou ao Recife e Olinda, onde estudou locais, documentos e pessoas, regressando três meses depois ao Rio de Janeiro, munido de apontamentos e desenhos. A obra lhe tomaria seis anos, acabando por ser mostrada na Exposição Geral de Belas Artes, junto com a *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo (ambas podem ser vistas hoje lado a lado, no Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro).

Apesar da monumentalidade da obra, de seu excelente desenho, colorido e execução, a crítica não foi unânime, acusando-a de fria e convencional, o que levou Meireles a responder que se tratava (à maneira neoclássica) de simbolizar um acontecimento bélico, heroico - e não de realizar uma tela naturalista. De

fato, ao mesmo tempo em que desejou glorificar os luso-brasileiros, nem por isso desmereceu o valor dos adversários, que lutaram nas hostes holandesas. Ao centro, o artista colocou, com a espada em riste, André Vidal de Negreiros. No lado inferior direito pode ver-se Antônio Felipe Camarão, um lendário herói, brasileiro mestiço convertido ao Catolicismo, que foi incluído na tela de Meireles, como convinha à historiografia nacional.

***

Frontespício do livro de Caspar van Baerle

O Príncipe de Nassau encomendou a redação de uma obra que documentaria a sua administração no período pernambucano. Assim, em 1647 foi publicado em Amsterdã o livro de Caspar van Baerle: *Casparis Barlaei Rerum per Octennium in Brasília*, importante obra documental, hoje raríssima. Inclui cinquenta e cinco gravuras de mapas e plantas, cenas da frota holandesa, vistas do litoral e paisagens, a maioria assinada por Frans Post. O British Museum de Londres conserva uma coleção de desenhos que serviram de base a numerosas gravuras.

O biógrafo do Conde Maurício, Caspar van Baerle, escreveu : “...Quem disse que Nassau não administrou e governou com prudência o Brasil, compare o que se fez antes dele e o que aconteceu depois.”

Artistas holandeses que estiveram em Pernambuco durante a ocupação

Como vimos, a Holanda do século 17 tinha uma estrutura econômica baseada no comércio nacional e internacional, comandado pela rica burguesia da região. As artes sofreram os efeitos desta laicização do poder. Os artistas afastaram-se progressivamente dos temas religiosos que dominavam a pintura do Renascimento e passaram a executar retratos de senhores poderosos, cenas domésticas, flores e frutos. É nesta época que a natureza morta (um gênero da pintura) atinge sua maior expressão.

Frans Post

Na pintura holandesa desse século, esse tipo de pintura atingiu altos níveis de qualidade, e assumiu então seu status de gênero autônomo. Quer dizer, em obras de arte, anteriormente, o artista representava flores e frutos simplesmente como complementos dos quadros, não como o motivo principal. Para os artistas

holandeses da época, flores e frutos passaram a ser um tema principal.

Curiosidade: quando Albert Eckout (1610?–65?) em Pernambuco, executou as suas naturezas-mortas, elas eram as primeiras pintadas em todo o Continente Americano.

***

Os mais notáveis foram Frans Post, irmão do arquiteto Pieter Post (há dúvidas sobre este também ter feito parte da comitiva); e Albert Eckout, a quem o Brasil ficou devendo obras de grande originalidade e importância documental. Entre 1630 e 1654 foram produzidas no Nordeste brasileiro pinturas de reconhecido mérito, inclusive no espaço internacional e que constituem preciosa documentação do seu patrimônio histórico natural, de sua gente, de suas pequenas cidades e conjuntos rurais, além do registro da fauna e flora, que apaixonaram os europeus.

Frans Post (1612-80)

Frans Post é o artista mais importante do grupo. Pintor oficial do Governo Holandês das Índias Ocidentais, desenvolveu no Brasil uma obra gráfica e pictórica filiada às tradições da pintura holandesa de paisagem. Para entender este tipo de trabalho, precisamos nos debruçar sobre a sua “construção”, que seguia alguns cânones estéticos: o pintor partia de uma perspectiva tomada a partir de um ponto abaixo do horizonte; no primeiro plano, aberto, enquadrava-se uma ampla planície; o esquema do desenho do quadro buscava uma diagonal, de preferência acentuada por rios ou caminhos que ligavam o primeiro plano ao plano do fundo; o horizonte situava-se aproximadamente a um terço da altura do quadro.

Para um pintor europeu de paisagens, a natureza de Pernambuco daquela época era um banquete visual, bem diferente dos cenários holandeses. Frans Post viveu em Recife entre 1637 e 1644, não lhe faltaram oportunidades para se embevecer com as cores e a topografia dos campos, para se encantar com os portos e as edificações militares, preocupações condizentes com as responsabilidades do seu cargo oficial.

Não conhecemos numerosas obras desta fase. Citaremos *Vista de Itamaracá, Vista de Antonio Vaz* e as quatro pinturas que Maurício de Nassau ofereceu ao poderoso Rei Luis XIV da França, que hoje constam do acervo do Museu do Louvre, em Paris; *Rio São Francisco* e mais: *Forte Mauritius*, *Carro de Bois, Forte dos Reis Magos, Paisagem das Cercanias de Porto Calvo.*

Nossa atenção volta-se para detalhes curiosos: Post utilizou a paleta de cores holandesa para representar as nossas cenas tropicais, mostrando um desenho sóbrio e simplificado, mantendo a luminosidade da atmosfera local. Enfim, foi o primeiro pintor que no Brasil registrou peculiaridades da nossa paisagem. Observando suas telas, constatamos uma rigidez um tanto geométrica, mas suavizada pelas saliências e detalhes que despertaram sua curiosidade.

Os trabalhos aqui realizados até 1644 apresentam uma espontaneidade que depois se perdeu na sua pintura, quando executou paisagens “brasileiras” já longe do local de origem. No Brasil, Post foi um artista que soube transpor sabiamente as regras de seus mestres europeus. Tinha diante dos olhos as vistas espetaculares e originais do nosso país, uma natureza desconhecida que lhe

oferecia desafios diferentes dos modelos da sua terra. As pinturas que aqui executou seguiram fiel e tecnicamente as surpresas de um olhar artístico, sensível e preciso, impregnado de suave e equilibrado lirismo.

Tendo voltado à Europa, Post continuou a pintar paisagens brasileiras, usando modelos aqui desenhados. Os preços modestos que essas obras alcançaram na época, permitem-nos afirmar que seus compradores não as consideravam obras primas, porém manteve algum lugar de destaque entre os pintores do século 17. Os seus quadros deste período conservam os aspectos típicos e exóticos das obras anteriores, mas agora complementados com pormenores de fauna e flora desproporcionalmente ampliadas - e colocados em primeiro plano, o que evidencia uma preocupação comercial. A natureza aparece mais frondosa, o sertão ficando dissociado, mais longe do olhar do observador, e as construções ganham assim espaço para aparecer. Neste exotismo abundante, o autor não hesitou em acumular aspectos nem sempre coerentes. Para corresponder tecnicamente a esta fartura, a pintura tornou-se cada vez mais nítida, exagerando o preciosismo dos traços e a paisagem foi envolvida em uma atmosfera mais límpida.

São usados recursos técnicos, como a luz nas fachadas, iluminando-se os planos mais distantes e obscurecendo-se os mais próximos. Acentua-se o contraste entre as roupas brancas e a cor da pele dos negros. Mas, evidentemente, o frescor da emoção instantânea do quadro pintado ao vivo é mais rico espontâneo do que os recursos e requintes artificiais e o exagero de detalhamento que caracterizam esta fase de Post.

Entretanto cabe reconhecer que, em sua passagem pelo Brasil, ele criou um espaço novo e original na pintura brasileira, cabendo-lhe um grande mérito em ter documentado a paisagem nordestina do seu tempo. Críticos assinalam a sua estadia por aqui como responsável pela parte mais original de sua produção. Fora das obras pintadas no Recife, sua criatividade e originalidade anuviam-se, mas seja qual for a opinião das análises, o fato é que, nas últimas décadas do século 20, o preço internacional das obras de Frans Post alcançou valores expressivos nos leilões europeus e norte-americanos.

Sua produção foi muito reduzida - acredita-se que menos de 300 obras - e no Brasil certamente se contam poucas dezenas.

Algumas obras de Frans Post

F. Post, Vista de Itamaracá, 1637

F. Post, Vista da ilha Antonio Vaz, 1647

F. Post, Rio São Francisco, 1635

F. Post, Forte Mauricius, 1647

F. Post, Carro de boi, Museu do Louvre, Paris, 1638

F. Post, Forte dos Reis Magos, 1638

F. Post, Cercanias de Porto Calvo, 1639

Albert Eckhout (1610-65?)

Outro artista da comitiva e que para nós, afortunadamente, se apaixonou pelas gentes, a fauna e a flora do país, foi Albert Eckhout. Em 1636 participou da viagem de Nassau e permaneceu em Pernambuco até 1644, tendo entretanto visitado também a Bahia (1640) e o Chile (1642).

Sua comoção perante a opulência da natureza é evidente, o que se revela especialmente em seus tipos humanos e suas naturezas-mortas. Em 1654 o Conde de Nassau enviou para o Rei da Dinamarca, Frederico III, uma coleção de pinturas de Eckhout, da qual uma parte está no Museu de Copenhague. Além disto, baseando-se em apontamentos feitos no Brasil, já após ter regressado à Europa, o artista executou dezenas de painéis com espécies de aves brasileiras, devidamente identificadas, obras que permanecem no Castelo de Höfloessnitz, perto da cidade alemã Dresden.

Infelizmente, o resto de sua produção perdeu-se. Se lembrarmos quantos conflitos armados eclodiram e se prolongaram naquelas regiões europeias, poderemos imaginar que grande parte da obra deste artista ficou enterrada nos escombros dos bombardeios. Eckhout ficou esquecido e quase nem foi citado nos antigos registros de pintores (o imenso Dicionário Benezit lhe concede apenas três vagas linhas).

Somente no século 20 sua obra seria realmente avaliada e apreciada, quando se percebeu, finalmente, o valor artístico e original dos seus trabalhos, graças a pesquisadores como Argeu Guimarães. Críticos encontraram nele a influência de renascentistas italianos e de antigos mestres da pintura holandesa de gênero.

O realismo, o detalhamento naturalista e a precisão objetiva de suas pinturas, levaram alguns estudiosos a considerá-las antes como documentos científicos. Foram levados a isso também porque Eckhout representou suas figuras estáticas, em meio a cenários intencionalmente ricos em detalhes de plantas, frutos e animais - sua obra seria apenas informativa, mas sem emoção.

Análises mais recentes passaram a perceber toda a sensibilidade contida em suas naturezas-mortas que, além de mostrar um lindo visual, parecem transmitir uma emoção tão viva que sugere o tato, e até mesmo o perfume e o gosto das frutas tropicais. É um apelo ao prazer do alimento e à fecundidade da terra, uma ode à

vida, liberada de qualquer sentido religioso, inserida nos cânones das naturezas-mortas holandesas do século 17. São obras para deleite dos sentidos, que exibem um virtuosismo renascentista, aliado a habilidosa concepção. Surge nelas o jogo entre a aparência e a realidade, para despertar no observador os prazeres da celebração da vida e da alegria de viver. Sente-se a influência da "maneira" italiana ligada à observação da natureza, que também estava presente nos primeiros pintores de flores holandeses. Eckhout dominou com requinte e maestria a arte da sugestão e da ilusão, utilizando um amplo leque de recursos técnicos, divertindo-se com a luz, a cor, a perspectiva e o plano, para levar-nos à satisfação com tanta fartura. Imagine-se o fascínio que sentia um habitante da Europa faminta daquele tempo perante uma natureza pródiga como a brasileira, isto sem esquecer que, para os europeus do século 17, frutas eram iguarias de luxo.

Também se interessou pelos indígenas, em especial os tapuias e os tupis, que representou em cenas de guerra, de "domesticação" e de antropofagia (a classificação "tapuia" foi empregada inicialmente em sentido amplo, abrangendo todas as tribos que não pertenciam aos tupis).

A colonização levou o índio a perder progressivamente sua identidade, que foi sendo substituída pelos traços de um ser colonizado. Assim, o tupi de Eckhout já apresenta elementos próprios à inserção colonial. Quanto ao tapuia, este sim, conserva seus atributos de guerreiro e canibal. Não esqueçamos que o interior nordestino, habitado pelas tribos tapuias, ainda permanecia muito isolado da colonização e hostil.

O artista mostra-nos um índio tupi domesticado, integrado ao sistema econômico da colônia - e o seu oposto, o guerreiro tapuia. O mais interessante destas pinturas são, provavelmente, as feições e os atributos corporais. Os retratos são executados com realismo e fidelidade, excluindo qualquer tipo de folclorização ou caricatura. O imaginário europeu era ávido de belos corpos e rostos formosos. Eckhout, porém, retrata figuras comuns que encontra em sua vida diária - nem as feições são sempre lindas, nem os corpos sempre torneados - embora seja também verdade que por vezes se rende ao artificialismo do "décor", como quando mostra ferozes animais, símbolos de um tropicalismo selvagem e agressivo, numa cena de natureza primitiva "construída" para lá colocar seus indígenas.

Podemos recordar que, por vezes, os não-tupis juntaram-se aos holandeses para

combater os portugueses e os brasileiros, e que os laços entre estes tapuias e os flamengos se haviam estreitado devido a interesses em comum. Entretanto, a variedade das imagens vai muito além da dicotomia entre selvagens e pacificados.

Eckhout concebeu a índia como um membro ativo na antropofagia, que leva para a aldeia partes do corpo dos guerreiros vencidos. Outras representações de artistas da época, que também estiveram no Nordeste, como Georg Marcgraf ou Zacharias Wagener, seguiram esta mesma temática da índia canibal e do guerreiro recém-devorado. Outras índias de Eckhout são representadas carregando cestas, cabaças, sugerindo o nomadismo dos tapuias e mostrando o papel da mulher encarregada do transporte de materiais.

Os casais pintados pelo artista, na verdade, sintetizam comportamentos indígenas variados. Além disto, com as frequentes representações de pessoas negras, ele ampliou seu repertório étnico. Não há aqui lugar para as mistificações artificiosas dos grandes pintores europeus seus contemporâneos, como Rembrandt ou Velásquez. Eckhout impõe o registro objetivo do que viu, relegando para segundo plano fantasias decorativas.

A presença do negro está intimamente ligada ao engenho de açúcar. Nestes temas, o legado do pintor inclui oito pinturas de avantajadas dimensões, onde figuram quatro casais de “tipos étnicos” das então chamadas Índias Ocidentais. Ao lado de índios e negros há também mamelucos e mulatos sendo, todavia, excluídos os portugueses e outros tipos europeus.

Esta documentação representa um panorama antropológico inédito, a respeito da mestiçagem das raças e da hibridização das culturas. Certamente, entre os artistas da corte da Nassau, foi ele quem compôs o mais amplo repertório de gêneros, combinando naturezas-mortas, retratos e paisagens, que ilustram de maneira prática o quadro econômico e social do território sob o domínio da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais.

Os retratos contêm diversas referências alegóricas aos Quatro Continentes - geralmente representados como quatro casais. Por outro lado, a paisagem de fundo destas oito pinturas revela a fauna e a flora. É atribuído um significado, digamos econômico ou político, concretizado em emblemas simbólicos localizados nos cantos dos quadros. Como exemplos, poderíamos citar uma presa de marfim de elefante aos pés do negro africano, a mandioca no retrato do

índio tupi ou a cana-de-açúcar ao lado do mulato.

Trata-se de uma visão científica, motivada pela curiosidade etnográfica. As figuras femininas são quase sempre representadas no desempenho de suas funções domésticas. Em seu trabalho *Negra com criança* são exibidos frutos variados, que reportam às ideias de colheita, transporte e comida. A criança é um símbolo que bem representa a função reprodutora da fêmea. O quadro, rico em alusões visuais, mostra também um cachimbo holandês de cerâmica branca e um chapéu asiático, que traduz uma alegoria aos Quatro Continentes.

Em *Guerreiro negro*, o personagem é um belo combatente fortemente armado, com sua vistosa espada e lança. Não é a figura de um escravo, mas de um nobre - aliás, escravos nem podiam carregar armas.

Em outro quadro, *Mulato*, o homem está armado com um arcabuz e uma adaga. Os mulatos, homens libertos por causa da sua porção de “sangue cristão” europeu, podiam portar armas se fosse para lutar ao lado dos holandeses. Vale assinalar neste quadro a presença da cana-de-açúcar e um mamoeiro, relações simbólicas com o mulato (no início do século 16 os portugueses haviam trazido a cana-de-açúcar da Ilha da Madeira, para onde a tinham levado no princípio do século anterior). Por outro lado, a complexa divisão de sexualidade do mamoeiro faz alusão à mistura racial.

Nestes retratos africanos o mar ocupa o lugar do horizonte, sugerindo o caminho que liga o Brasil à África.

As tapeçarias das Indias

Tapeçaria O índio caçador

Em 1678, Maurício de Nassau, já de volta à Europa, ofereceu ao rei Luis XIV da

França oito cartões com pinturas de Albert Eckhout, para que fossem copiadas nas manufaturas da corte, com o objetivo de, a partir delas, se fazerem tapeçarias. A resposta demorou a chegar e, entretanto, Nassau faleceu. A proposta foi depois levada adiante nas oficinas dos Gobelins (Paris) alcançando imenso sucesso entre os visitantes da corte.

Foram criadas duas versões das tapeçarias (Grandes e Pequenas Tapeçarias das Indias). Existem coleções incompletas em La Valette, no Palácio da Ordem de Malta, na Ilha do mesmo nome; e no Palácio do Arcebispo de Praga. No Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand encontram-se dois exemplares das tapeçarias, executados por volta de 1723: *O Índio Caçador* e *O Elefante.*

Algumas obras de Albert Eckhout

A . Eckhout, Negra com criança

A . Eckhout, Guerreiro negro

A . Eckhout, Mulato

A . Eckhout, Índio tapuia

A . Eckhout, Mulher tupi com criança

A . Eckhout, India tapuia

A . Eckhout, Dansa dos tapuias

A . Eckhout, Mameluca

A . Eckhout, Frutas brasileiras

A . Eckhout, Frutas brasileiras

A . Eckhout, Cocos

Zacharias Wagener (1614-68)

Um alemão de Dresden, Zacharias Wagener, chegou ao Brasil em 1634, antes mesmo do Conde de Nassau, retornando à Europa em 1641. Sua contribuição à arte brasileira é limitada, mas original.

Pintor amador, fez sua carreira dentro da Companhia das Índias Ocidentais e Orientais. A sua coleção, com mais de cem aquarelas, está guardada no Museu de Dresden, Alemanha. Elas integravam o seu *Thier-Buch* (Livro dos Animais). São obras habilidosas, sobretudo se considerarmos que foram concebidas e executadas não por um pintor profissional, mas por um amador. A inspiração seguiu a tradição religiosa:

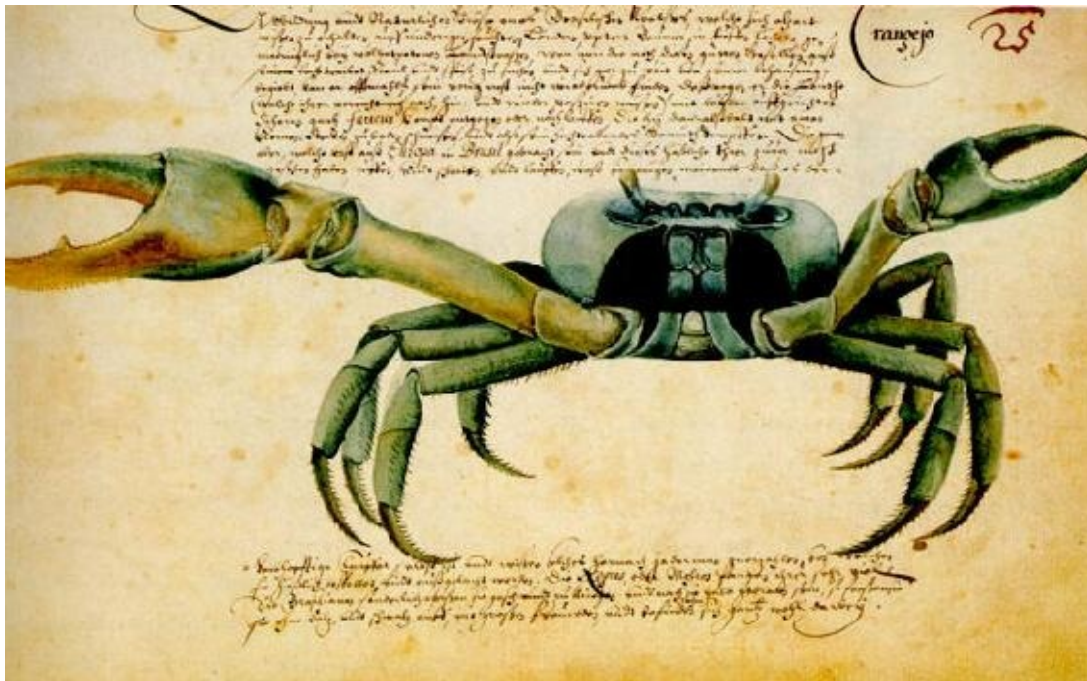
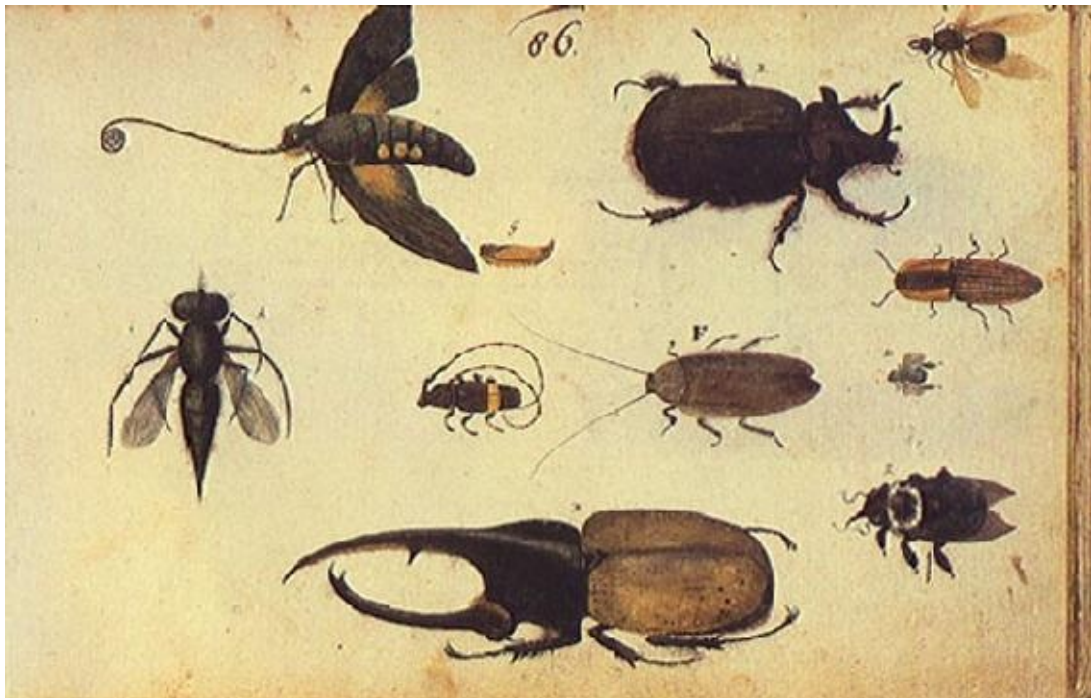
"...Persuadi-me então que não era justo somente me extasiar na contemplação dessas magníficas criaturas de Deus, mas também meditar seriamente sobre a onipotência divina..."

É um verdadeiro registro da fauna e da flora brasileiras, mas há igualmente reproduzidos seres humanos, como o desenho de uma índia tapuia canibal, e um mercado de escravos negros amontoados.

Sua técnica é simples: observa o natural, o que lhe permite a objetividade e o detalhamento relativo a movimento, ambientação, cor, brilho e textura. Como acontece, por exemplo, na representação de guerreiros negros ou índios com as pontas das flechas voltadas para o solo. Eckhout, que abordamos anteriormente, por vezes sacrificou a objetividade naturalista a uma escolha estética, representando as armas apontadas para cima ou para trás. Certamente Wagener se relacionou com outros artistas estrangeiros que então viviam no Recife, como Marcgraf. Os dois moraram na mesma pequena urbe durante três anos e podem ser apontadas semelhanças entre seus trabalhos.

As legendas das aquarelas do *Livro dos Animais* parecem ter servido de base para trabalhos de outros artistas. No caso deste aquarelista, sua obra é mais científica do que artística, faltando-lhe sensibilidade e talento. Entretanto, realizou alguns trabalhos de reduzido mérito quando retratou figuras étnicas, paisagens e construções da época.

Algumas obras de Zacharias Wagener

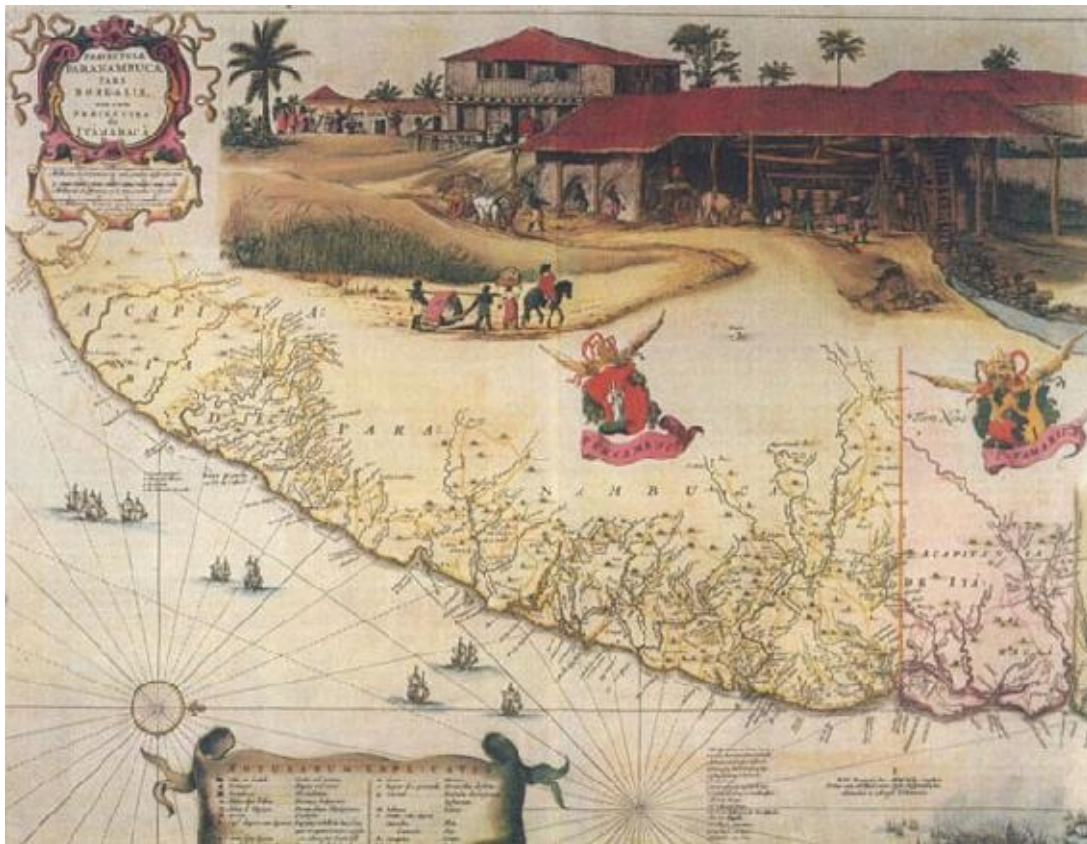
Z. Wagener, Tamanduá

Z. Wagener, Carangueijo

Z. Wagener, Insetos

Georg Marcgraf (1610-44)

Naturalista alemão, chegou ao Brasil em 1638. Desenvolveu trabalho como auxiliar do holandês Willem Pies, aqui realizando inúmeros estudos de cartografia. Os dois escreveram uma obra importante, *Historia Naturalis Brasiliae*, onde se pode estudar uma abrangente classificação de mais de setecentas espécies de fauna e flora, registros etnográficos sobre os habitantes e seus costumes, textos e descrições astronômicas de planetas e estrelas do hemisfério sul, distâncias geométricas do globo e de longitudes. Infelizmente, esta última parte de sua obra se perdeu quase completamente.

Os trabalhos de Marcgraf não cativam o amante da arte, porque carecem de paixão e talento, mas sua obra é um estudo extraordinário da nossa (como a chamaríamos hoje) diversidade ambiental.

Algumas obras de Georg Marcgraf

G. Marcgraf, Capa de Historia Naturalis Brasiliae

G. Marcgraf, Prefeitura de Pernambuco

G. Marcgraf, *Carta da Paraíba*

Gillis Peeters (1612-53)
Bonaventura Peeters (1614-52)
Abraham Willaerts (c. 1603-1699)

Os irmãos Peeters eram artistas de talento apurado, mestres em marinhas e paisagens, mas infelizmente nos chegaram poucas obras deles. Quanto ao primeiro, acredita-se que tenha aqui realizado esboços que depois, na Europa, foram passados para as telas, por ele e pelo seu irmão Bonaventura; quanto a este, talvez nunca tenha passado pelo Brasil.

Gillis pintou *Vista do Recife* com o seu porto, uma panorâmica espontânea, de grande mestria, mostrando uma esquadra naval e o assentamento das fortificações holandesas. Revela apurada técnica de composição - como a colocação de um braço de terra em diagonal, o que dá leveza, movimento e perspectiva ao conjunto. A presença de ruínas e personagens no primeiro plano são uma herança do padrão europeu.

O mesmo artista é autor de *O Forte dos Reis Magos no Rio Grande do Norte*, que expõe fantástica dramaticidade através de magistral jogo de sombras. Aqui, quem sobressai é a natureza indomável.

De seu irmão Bonaventura podem ser destacados *Navio Holandês ao Largo da Costa Brasileira; Navio de Guerra Holandês Chegando às Índias Orientais (datado de 1648); e Índios Banhando-se em uma Cachoeira.* Devem ser obras pintadas a partir de desenhos de Gillis. Os críticos respeitam a limpidez e qualidade de suas telas.

A. Willaerts, nascido e falecido em Utrecht, era filho do pintor Adam Willaerts, com quem estudou pintura, antes de se tornar membro da Associação (Guilda) de pintores, em 1624. Em Paris recebeu lições de Simon Vouet e fez parte do séquito de Maurício de Nassau em Pernambuco, entre 1638 e 1644. Após sua passagem pelo Brasil esteve em Nápoles e Roma, em 1569 – 60.

Algumas obras de Gillis Peeters

Gillis Peeters, O Forte dos Reis Magos, 1637-1650

Gillis Peeters, Vista do Recife, 1639

Algumas obras de Bonaventura Peeters

Bonaventura Peeters, Batalha Naval, 1648

Bonaventura Peeters, Tempestade no mar, 1632

Bonaventura Peeters, Cena da costa no sul, 1652

Algumas obras de Abraham Willaerts

A. Willaerts, Um armador e sua família, 1650

A. Willaerts, Batalha naval, sem data

Bibliografia sucinta

Fontes originais

Baerle (Barlaeus), Caspas van, *Rerum per octennium in Brasiliae et alibi gestarum historia (*História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil), Ex Typographeio, Amsterdã, 1647.

Barleus não esteve no Brasil, mas recebeu as informações de fontes contemporâneas fidedignas. Teve como objetivo glorificar o Conde de Nassau (Johann Moritz Von NassauSiegen). A edição brasileira: tradução de Cláudio Brandão, Editora Universidade de São Paulo / Livraria Itatiaia, São Paulo / Belo Horizonte, 1974.

Disponível em:
http://www.brasiliana.usp.br/bbd/search?&fq=dc.contributor.author%3ABaerle%2C%5C+Caspar%5C+van%2C%5C+1584%5C-1648

_____

Laet, Johannes de, *Historie ofte Jaerlijck Verhael van de Verrichtingen der Geoctroyeerde Westlindische Compagnie zedert haer begin tot het eijnde van't jaer.* 1636 (História ou Narrativa anual das operações da Companhia das Índias Ocidentais desde sua fundação até o fim do ano de 1636), Leyde, 1644.

Laet (1581-1649) nasceu em Antuérpia, Holanda, e foi um geógrafo nomeado diretor da Companhia das Índias. Escreveu uma *História do Novo Mundo* elogiada pelos pesquisadores, tendo sido o primeiro responsável pela impressão de mapas fidedignos da América do Norte. Ajudou a divulgar as obras de Piso e Marcgraf, adiante mencionadas.

_____

Montanus, Arnoldus, De Nieuwe en Onbekende Weereld (O Novo e Desconhecido Mundo), Jacob Meurs, Amsterdã, 1671.

Propõe-se descrever ilhas, cidades, fortes, montanhas, casas, fauna e flora, religiões e costumes, acontecimentos milagrosos e guerras das américas recentemente descobertas.

Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/De_Nieuwe_en_Onbekende_WeereldAmsterdã, 1671

____

Nieuhof, Johannes, *Gedenkweerdige Brasiliaense Zee-em Lant Reise* (Memorial de uma viagem em terra e mar pelo Brasil), Weduwe van Jacob van Meurs, Amsterdã, 1682. O autor chegou ao Brasil em 1640, na qualidade de funcionário da Companhia das Índias. Embrenhou-se pelo interior, na região entre o Rio São Francisco e o Maranhão, mas estudou especialmente as cercanias de Recife. Em 1649 saiu do Brasil, quando os holandeses perderam a segunda Batalha de Guararapes, continuando ao serviço da Companhia Holandesa das Índias Orientais (VOC).

Disponível em: http://archive.org/details/johannieuhofsged00nieu

____

Estas obras, de observações gerais, completam-se com os escritos científicos de - Willem Piso, de Leiden, médico particular do Conde de Nassau. Escreveu quatro livros de "medicina brasiliense"; e de Georg Marcgraf, astrônomo alemão que fazia parte do séquito do Conde, que estudou a astronomia a partir do observatório montado em Pernambuco pelos holandeses.

Nota: Jan de Laet reuniu os resultados das investigações destes dois em um livro volumoso e ilustrado, *Historia Naturalis Brasiliae* (publicado pela primeira vez em latim), Elsevier, Amsterdã, 1648. O livro foi editado pela Companhia Editora Nacional, São Paulo, em 1942 e 1948, ambas as edições com prefácio de Afonso E. Taunay.

Existem ainda numerosos folhetos contemporâneos dispersos, de origem holandesa, com informações fragmentadas. Em grande parte acham-se estes guardados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na Biblioteca de Évora (Portugal), na Biblioteca Real de Haia e no Museu Britânico, de Londres.

Fontes secundárias

Em 1853, Pieter Marinus Netscher, um jovem militar com pendores de historiador, publicou *Les Hollandais au Brésil*, trabalho clássico, que foi a base de muitos trabalhos sobre o tema.

Pela parte da historiografia portuguesa há, via de regra, grande animosidade contra a instalação dos holandeses ao Brasil, vista como uma "intromissão". Uma das diatribes mais hostis foi divulgada no livro *O Valeroso Lucideno e Triunpho da Liberdade*,uma penosa leitura, da autoria do padre Manoel Calado, publicado em 1643, enaltecendo o suposto herói João Fernandes Vieira em sua luta contra os invasores e "suas desumanas crueldades." O padre relata destruição de igrejas, profanações, roubos, massacres, violações, atos cometidos com a ajuda do índios tapuias, vendo apenas horrores e pecados do lado dos holandeses. Obviamente, os investigadores brasileiros posteriores viram aqui muito ódio e sectarismo e pouca História.

Disponível em:
http://www.brasiliana.com.br/obras/os-holandeses-no-brasil-noticia-historica-dos-paises-baixos-e-do-brasil-no-seculo-xvii/

___

- Wätjen, Hermann, *O Domínio Colonial Hollandez no Brasil, Um capítulo da história colonial do século XVII*, tradução de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1938. Título original *Das Holländische kolonialreich in Brasilien*, ed. P. Andreas Perthes A. C. Gatha, 1921. O autor passou muitos anos dedicando-se ao tema e consultou milhares de documentos originais.

Disponível em www.brasiliana.com.br/obras/o-dominio-colonial-holandes-no-brasil

___

O historiador Franz Adolph Von Varnhagen, brasileiro filho de emigrante alemão, em sua *História Geral do Brasil*, que procurou repor a verdade histórica através de pesquisas científicas na Europa e no Brasil. Em 1871, o mesmo Varnaghen publicou obras especialmente dedicada ao tema, *História das lutas*

com os holandeses. Junto com o livro de Pieter Marinus Netscher, a obra de Varnhagen, representa uma base sólida para a compreensão do período da dominação holandesa. A obra de Varnhagen teve a virtude de despertar o interesse dos historiadores brasileiros para o tema, muitos deles colaboradores da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*. Alguns autores, como Oliveira Lima (*Pernambuco, seu desenvolvimento histórico*, surgido em 1895) utilizaram estas fontes científicas e aprofundaram o conhecimento da época.

-Guimarães, Argeu, Na Holanda, com Frans Post, Revista do Inst. Hist. e Geográfico Brasileiro, abr/jun, 1957

-Mello, José Antonio Gonçalves de, Tempo dos flamengos, prefácio de Gilberto Freyre, Topbooks, Rio de Janeiro, 1987

-Revista do Inst. Histórico e Geográfico Brasileiro, Testamento político do conde João Maurício de Nassau, n. 58, Rio, 1895, ps 223-236

-Teixeira Leite, José Roberto, A pintura no Brasil holandês, Rio de Janeiro, 1967

- Valladares, Clarival do Prado e Mello Filho, Luiz Emygidio de, Albert Eckhout, a presença da Holanda no Brasil, 1989

- Whitehead, Peter James Palmer, Um retrato do Brasil holandês no século XVII, 1989

Fontes de estudo na Internet (somente em português)

www.holandeses.pedagogia.vilabol.uol.com.br/holandeses
www.infoescola.com/historia/invasoes-holandeses-no-brasil
pt.wikipedia.org/wiki/Invasoes_holandesas_no_Brasil
www.infopedia.pt/Sholandeses-no-brasil
www.mundovestibular.com.br/articles/1146/I/INVASAO-HOLANDESA-NO-BRASIL/Paacuteginal.
www.suapesquisa.com/invasaoholandesa/
www.coladaweb.com/historia-do-brasil/invasao-e-ocupacao-holandesa
www.historianet.com.br/conteudo/DEFAULT.asp?codigo=591

Pintura Indígena

José Roberto Teixeira Leite

Pintura com suco de genipapo adicionado a fuligem

Não se aplicam à chamada arte indígena – que no caso do índio brasileiro pode-se definir como fazer com maestria, superando os limites do meramente utilitário -, os mesmos conceitos que regem a arte ocidental, como por exemplo o de arte pura, ou arte pela arte, até porque a arte indígena, e nela a pintura corporal, para muito além do conteúdo estético possui finalidade mágico-simbólica, vinculada que está ao universo mítico-cosmológico da comunidade, além de, entre outras funções, servir de "carteira de identidade" de quem a exibe, ao revelar dados sobre sua etnia, posição e prestígio social, sexo, idade, filiação a esse ou àquele

clã, estado civil, se participa de algum ritual, se preparou para a guerra etc. É num tal contexto que adquire pleno significado a explicação dada no longínquo Séc. XVIII a um missionário por um índio que, indagado por que se pintava, respondeu-lhe que para se diferenciar dos bichos; explicação idêntica à dos Wayana atuais, que pintam seus corpos, dizem, para não se assemelharem aos macacos. Aqui cabe um parêntese: não se deve falar em arte indígena, no singular, porém em artes indígenas porque estilos, formas e padrões ornamentais variam de povo para povo, do mesmo modo como há povos que se destacam de maneira especial na cerâmica, outros na plumária, outros ainda na escultura em madeira, na cestaria ou – caso que nos interessa no momento – na pintura corporal.

Muito embora também utilizada em abanos, bancos, burdunas, remos, redes, cerâmicas e demais produtos que constituem sua cultura material - pois todos essas coisas possuem uma “pele”, e por conseguinte precisam ser ornamentadas - , é no corpo humano que o indígena encontra o suporte por excelência de sua pintura, “tela onde os índios mais pintam, e aquela que pintam com mais primor” (Darcy Ribeiro), nele aplicando todo um repertório de padrões decorativos – meandros, gregas, círculos, triângulos, pontilhados, caprichosas estilizações geométricas calcadas na fauna e na flora, sinais indicativos de caminho, direção etc. Se no passado, como conservou a tradição oral, a pintura corporal era domínio dos kudina, homens que assumiam a condição de mulheres e até se casavam com outros homens, e aos quais é atribuída a invenção de vários padrões até hoje em uso, na atualidade o ofício é geralmente – mas não exclusivamente - desempenhado por mulheres, algumas das quais ganharam notoriedade – caso daquela Anoã,uma pintora Kadiwéu que Darcy Ribeiro ainda conheceu, muito idosa, cercada do respeito da comunidade.

Pintura corporal usando urucum

Os Kadiwéu são geralmente tidos como os melhores pintores indígenas, e suas pinturas corporais já no Séc. XVI causavam admiração aos europeus, a ponto de terem sido reproduzidas em xilogravuras alemãs daquela época; mas inúmeros outros povos indígenas se destacaram ou ainda se destacam nessa atividade, mesmo porque, entre os 227 que ainda resistem, muitos são os que a praticam. Infelizmente, o contacto cada vez mais frequente com o homem branco tem repercutido negativamente na pintura corporal (como de resto nas demais artes indígenas), a ponto de padrões originariamente destinados a adornar corpos humanos serem agora pintados sobre papel, com tintas industriais, e vendidos por alguns reais a turistas; sem falar nas oficinas e nos concursos de pintura corporal volta e meia organizados na maioria dos estados brasileiros onde vivem povos indígenas.

As cores empregadas na pintura corporal são de origem vegetal, e se reduzem basicamente ao vermelho, obtido do urucum; ao preto, fornecido pelo sumo do jenipapo misturado a fuligem; ao branco, da tabatinga, e com menor frequência ao amarelo, extraído do açafrão. Sua aplicação faz-se com auxílio de gravetos, taquaras, com os dedos ou, em certas sociedades, mediante carimbos, feitos com caroços de frutas partidos ao meio e mergulhados na tinta.

Elencamos em seguida alguns povos indígenas cuja pintura corporal, pelas mais diferentes razões, merece menção especial.

Objeto cerimonial, araweté, Museu Paraense Emilio Goeldi, Belém

Araweté. Os Araweté (ou Bïde = nós, seres humanos, em oposição a awi, os outros, os inimigos), habitantes do Sul do Pará, não são mais de 300 na atualidade. Constantemente ameaçados por belicosos vizinhos ou pelo homem branco, o que os levou no passado a sucessivos deslocamentos, é compreensível que sua cultura material seja limitada. Pintam cabelos e corpo com o vermelho do urucum, e no rosto traçam em preto uma linha horizontal sobre as sobrancelhas, uma vertical de alto a baixo no nariz e duas diagonais que vão do lóbulo da orelha à comissura labial.

Objeto cerimonial, asurini, Museu do Índio, Rio de Janeiro

Asurini. Os Asurini (= vermelhos) totalizam hoje uns 400 indivíduos, e vivem no Tocantins. Utilizam em sua pintura corporal motivos ornamentais estilizados, inspirados na natureza – cipó, feijão graúdo, pata de jaboti, rabo de macaco, cangote de onça pintada etc. - ou seres míticos, como Anhyaga Kwasiat, que foi quem lhes teria revelado os desenhos. Conforme se destine a ornar determinada parte do corpo, a pintura recebe nome específico; assim, a da perna chama-se tamaki, a da cabeça kuaipai etc.

Bakairi. São hoje cerca de 1000 e vivem em Mato Grosso. Homens e mulheres costumam pintar seus corpos com jenipapo, urucum e tabatinga em ocasiões especiais, como o casamento, a primeira menstruação ou a morte, bem como no início da colheita do milho, na cerimônia de perfuração da orelha etc. Suas

máscaras, em número de 23, cada uma dedicada a um animal, são pintadas com os mesmos motivos.

Furador de orelhas e lábios, bororo, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro

Bororo. Entre os Bororo, que vivem em Mato Grosso e hoje totalizam cerca de 1.000 indivíduos, a pintura corporal representa um elo de ligação entre o mundo dos vivos e o dos mortos, e só pode ser usada com autorização do tuxaua, em ocasiões especiais. Tem tríplice finalidade: ornamentar o corpo, evitar doenças e afastar os maus espíritos. Durante os rituais, os que a recebem representam o espírito dos mortos ou dos animais. Quanto aos motivos ornamentais, são estilizações de formas naturais, encontradas na fauna e na flora.

Cesta entrançada, guajajara, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro

Guajajara. Vivendo na região central do Maranhão, os Guajajara ("povo do cocar"), ou Tenetehara ("seres humanos verdadeiros"), hoje em número superior a 13.000, sofreram em contacto com os brancos um processo de aculturação quase total, a ponto de terem praticamente abandonado seus usos e costumes tradicionais, a pintura corporal inclusive, para somente a partir de 1970, graças aos esforços da FUNAI, voltarem a utilizá-la por ocasião de festas e rituais.

Recipiente para alimentos, kadiweu, Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, Portugal

Kadiwéu. Os padrões ornamentais utilizados em sua pintura corporal pelos Kadiwéu de Mato Grosso do Sul (hoje reduzidos a menos de 2.000 indivíduos) consistem em espirais, curvas e contracurvas, cruzes, losangos, volutas etc. aplicados no rosto, e somente nele, e de motivos geométricos inspirados na Natureza, no corpo e apenas nele. No passado, os nobres pintavam apenas a testa, reservada aos “plebeus” a pintura de todo o corpo. Entre todos os indígenas brasileiros, os Kadiwéu destacam-se até hoje como os melhores pintores.

Enfeite labial em quartzo, karajá, Museu Paraense Emilio Goeldi, Belém

Rosto pintado de um Karajá

Karajá – Divididos em três subgrupos: o Karajá propriamente dito, que é o mais numeroso, o Javaé e o Xambioá, que distribuídos por 29 aldeias totalizavam na atualidade pouco menos de 3.000 indivíduos, os Karajá - ou Iny ("nós"), como se auto-denominam -, habitam uma vasta área dos Estados de Tocantins, Goiás e Mato Grosso, ao longo dos rios Araguaia e Javaé, nela incluída a Ilha do Bananal. Na sociedade Karajá a pintura desempenha papel de relevo, não só a ornamental, com que enfeitam sua cerâmica utilitária ou figurativa (os famosos licocós), como sobretudo a corporal. Num e noutro casos os padrões ornamentais são constituídos por linhas horizontais ou verticais que ora se aproximam ora se afastam ou se entrecruzam, entremeadas de pontos, representando partes fortemente estilizadas de corpos de animais (cobra, peixe, tartaruga etc., nunca o animal inteiro). Tais padrões, mais de uma centena, praticamente indistinguíveis

a olhos não-índios, não são aplicados aleatoriamente, sendo seu uso determinado por fatores como idade, sexo ou posição social. Assim, há padrões só reservados aos chefes, outros aplicáveis apenas a artefatos, e outros ainda utilizáveis em situações especiais. Pernas e braços recebem pinturas à base de listas, faixas e pontos; mãos, pés e rosto, padrões extraídos à fauna. Quando nasce uma criança Karajá, seu corpo, após banhado, é recoberto de urucum; aos 10, 12 anos, na cerimônia iniciática do hetohoky ("casa grande"), o menino é pintado com a tinta preta azulada do jenipapo e se torna um jyre; atingindo a puberdade, o adolescente recebe na face dois círculos pintados a jenipapo e carvão, que no passado recobriam uma dolorosa escarificação feita com o dente do peixe-cachorro.

Detalhe de enfeite de cabeça, kaxinawá, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, São Paulo

Kaxinawá. Costumam pintar seus corpos por ocasião das grandes festas, como o "batismo" dos legumes e o das bananas. Os padrões ornamentais – mais de 50 – derivam de formas da fauna: jibóia, jacaré, coruja, lagarto etc. etc.

Porta-flechas em palha, maku, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro

Maku. Os Maku, habitantes da região fronteiriça entre o Amazonas e o Peru, possuem cultura material rudimentar. Na verdade, suas canoas, cerâmica, cestaria e pintura corporal são copiadas das dos povos seus vizinhos, como os Tukano e os Arawak.

Maxakali. Nada melhor para explicar o papel da pintura corporal entre os Maxacali de Minas Gerais do que esse pequeno texto de um deles, Rafael Maxakali, explicando o namoro e o casamento entre seu povo: “Os Maxakali dançam, brincam, nadam e se pintam com urucum e jenipapo para ficarem bonitos e namorar. Mas como eles namoram? Os espíritos saem para cantar e dançar e cantam bonito. Então dançam com as mulheres. Mas aqueles (aqueles dois) no cantinho estão brincando e namorando também. Também namoram

quando estão nadando, pintam o rosto, a perna e o braço com urucum, pintam-se para ficar bonitos”.

Panará. Os chamados “índios gigantes”, cerca de 200 indivíduos cujo habitat atual localiza-se entre Mato Grosso e o Pará, descendem dos antigos Cayapó do Sul, dizimados pelos bandeirantes no Séc. XVIII e quase definitivamente extintos em começos do Séc. XX. Não mais possuindo sua própria pintura corporal, os Panará adotaram em época recente a dos povos seus vizinhos, num curioso processo de apropriação cultural.

Timbira. Esse nome se aplica a sete sociedades indígenas localizadas no Maranhão e no Tocantins: Apanyekrá, Apinayé, Ramkokamekra-Canela, Gavião do Oeste, Krahô, Krinkati e Pukobyê. Além de suas festividades e rituais, durante as quais pintam os corpos com os padrões e nas cores que caracterizam os diferentes clãs, todos esses povos cultivam a corrida de toras, que não faz parte de nenhum ritual de iniciação ou pré-nupcial, como se pensava, mas é, isso sim, uma espécie de esporte nacional Timbira. Para a realização da corrida de toras os membros da comunidade dividem-se em grupos, segundo sua pintura, ou em sociedades de festa; assim os Katám (vermelhos) enfrentam os Vanmégn (pretos), entre os Apinayé de Tocantins, enquanto uma intrincada tabela opõe Patos, Gaviões, Jaguares, Cutias, Máscaras, Peixes e Palhaços, entre os Ramkokamekra-Canela do Maranhão - e para só ficar nesses exemplos. As toras, obtidas de troncos de buriti e pintadas pelas mulheres de cada grupo, têm peso e dimensões que variam segundo a idade dos contendores (15 a 55 anos); as maiores, reservadas aos campeões da tribo, medem cerca de um metro de altura por 40 a 50 cm de diâmetro, e chegam a pesar 100 quilos! O desafio é levá-las às costas desde o local onde foram cortadas até ao centro da aldeia, num percurso médio de três quilômetros. Entre os mais importantes rituais Timbira incluem-se o Mekapri, durante o qual o espírito de uma pessoa enferma é instado a voltar ao seu corpo, e as cerimônias de casamento, morte e enterro.

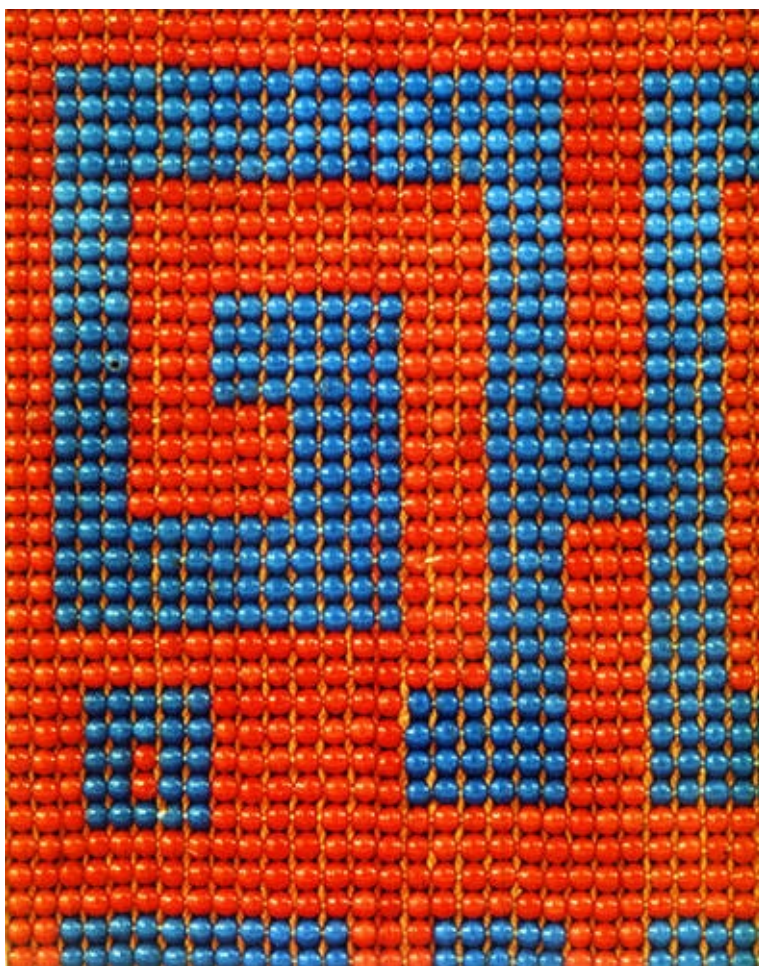
Xerente. Os Xerente (Akwe) habitam o Tocantins e são hoje cerca de 1.800. Os motivos predominantes em sua pintura corporal são o traço, que identifica os que pertencem ao clã Wahirê, da Lua, e o círculo, para os que integram o clã Doí, do Sol. Adultos somente se pintam em ocasiões especiais, ao contrário das crianças, que devem andar sempre pintadas. As cores predominantes são o preto, obtido da mistura de carvão com pau-de-leite, o vermelho de urucum e o branco, reforçado com penugem de periquitos. Antes da aplicação das tintas, o corpo é untado com óleo de babaçu.

Xokleng. Os Xokleng de Santa Catarina conservaram até cerca de 1950 seus usos e costumes, crenças e cultura material, o que incluía a pintura corporal, cada família ostentando em ocasiões especiais suas “marcas” próprias, inspiradas em animais. Quando um Xokleng casado morria,seu viúvo ou viúva permanecia algum tempo em reclusão, para se purificar, e ao ser reintegrado à comunidade era recebido em meio a cantos e danças, todos usando no corpo suas marcas de identificação.Em nossos dias, os Xokleng adotaram a religião episcopal, passaram a usar roupas como os brancos e trocaram rituais e celebrações pelas reuniões quase diárias da Assembléia de Deus.Hoje, somente no Dia do Índio, 19 de abril, os 750 remanescentes desse povo se despojam de suas roupas e pintam seus corpos com as velhas marcas, não com finalidade ritualística, mas por motivação estética, por achá-las uh (bonitas). A FUNAI vem tentando em época recente reiniciá-los em seus costumes tradicionais, mas enfrenta a resistência dos religiosos.

Yawanawa. Apenas os membros mais idosos dos Yawanawa do Acre (com seus parentes, os Katukina) ainda conservam na memória os padrões ornamentais de sua antiga pintura corporal, hoje executada pelas mulheres somente por ocasião das grandes festas ou saiti (“gritaria”), como a do mariri e a da caiçuma. Nessas pinturas, cada vez menos frequentes, predominam o preto do jenipapo e o vermelho do urucum.

Abano, detalhe, wajãpi, Museu Paraense Emilio Goeldi, Belém

Wajãpi. Esse povo, integrado por cerca de 1.000 indivíduos, mais da metade vivendo no Amapá, e os restantes na Guiana Francesa, distingue-se por ter sido responsável pela criação do padrão kusiwa ("caminho do risco"), utilizado tanto em sua pintura corporal quando na de seus objetos.Trata-se de combinar entre si do modo mais engenhoso possível desenhos estilizados de cobra, borboleta, espinha de peixe, casco de jaboti etc., assim formando intrincadíssimas tramas ad infinitum. Para os Wajãpi os padrões empregados no kusiwa foram-lhes revelados pelos mortos, e o individuo que tem o corpo pintado passa a se identificar com o espírito de um morto, ou de um animal. Em 2003 a UNESCO declarou o padrão kusiwa Patrimônio Imaterial da Humanidade.

Adorno emplumado que é usado sobre as costas, wayana, Museu Paraense Emilio Goeldi, Belém

Miçangas entrançadas, detalhe de uma tanga, wayana, Museu Paraense Emilio Goeldi, Belém

Wayana. Como tantos povos indígenas, os Wayana, que habitam o norte do Pará, têm uma versão mítica para a origem dos padrões e das cores com que se pintam. Segundo eles, foi o homem-lagarto kurupeakê e a cobra-grande tuluperê que lhes forneceram os desenhos e cores (preto e vermelho respectivamente) de sua pintura corporal. Aliás, prova da superioridade do homem sobre o bicho é que cada bicho possui uma única "pele", enquanto ao se pintar o homem pode utilizar várias "peles". Certos motivos Wayana possuem simbolismo particular: assim, o pontilhado imita as malhas da onça e representa o domínio sobre a Natureza; o triângulo é a borboleta e remete ao mundo espiritual; e o listrado é uma alusão à cobra-grande e ao sobrenatural.

Cabeça de um Kayapo adornada de conchas e plumas de tucano

Traçado caprichoso do Rio Xingu, trajeto de deslocamento de populações indígenas

Table of Contents